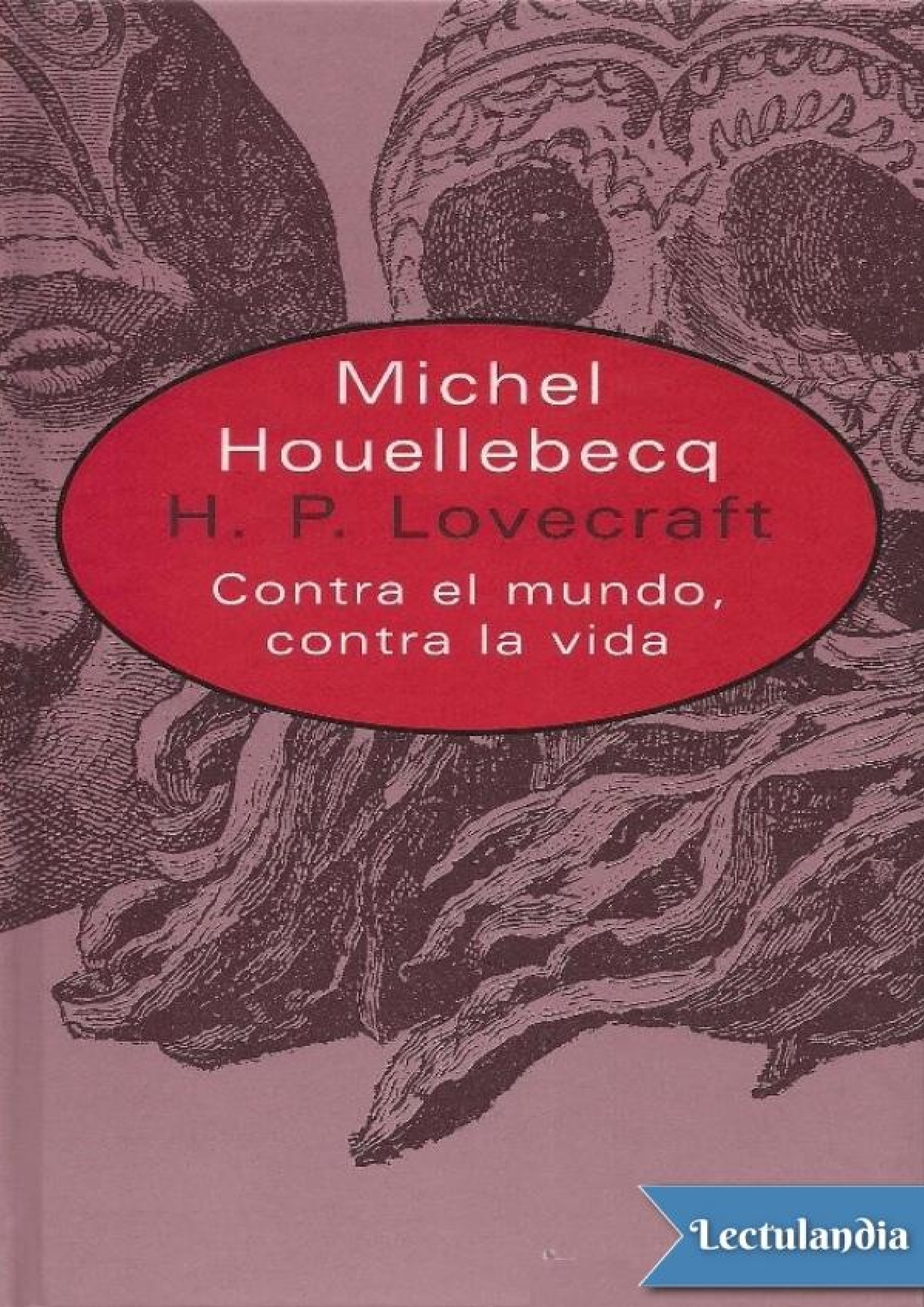

Michel
Houellebecq
H. P. Lovecraft
Contra el mundo,
contra la vida
Lectulandia

Autor de la *Llamada de Cthulhu*, *Dagón* y *En las montañas de la locura*, H. P. Lovecraft, maestro indiscutible del horror y de lo fantástico, sigue siendo objeto de una fascinación muy especial por parte de nuestros contemporáneos. Fue un hombre extraño, al igual que sus escritos. A pesar de haber nacido en una ciudad portuaria, sintió siempre auténtica fobia al mar. Profundamente apático, hostil a todos los valores del mundo moderno y, a fin de cuentas, de un racismo visceral, sufrió durante toda su vida pesadillas recurrentes. Su intento de llevar una vida normal se saldó con un fracaso. Michel Houellebecq recorre un itinerario fuera de lo común, saludando en Lovecraft al autor de un mito fundador, y extrae de sus escritos un alegato en favor de una literatura vertiginosa, “yuxtaposición de lo minucioso y lo ilimitado, de lo puntual y lo infinito”.

Lectulandia

Michel Houellebecq

H. P. Lovecraft

Contra el mundo, contra la vida

ePub r1.1
Titivillus 15.01.15

Título original: *H. P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*
Michel Houellebecq, 1991
Traducción: Encarna Castejón

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

Prefacio

Cuando di comienzo a este ensayo (seguramente a finales de 1988), me encontraba en la misma situación que varias docenas de miles de lectores. Descubrí los cuentos de Lovecraft a la edad de dieciséis años, y me sumergí de inmediato en todas sus obras en francés[1]. Más adelante, con interés cada vez menor, exploré a los continuadores del mito de Cthulhu, así como a los autores de los que Lovecraft se había sentido cerca (Dunsany, Robert Howard, Clark Ashton Smith). De vez en cuando, de hecho con bastante frecuencia, volvía a los «grandes textos» de Lovecraft; seguían ejerciendo sobre mí una atracción extraña, que contradecía el resto de mis gustos literarios; y no sabía absolutamente nada de su vida.

Con la distancia, creo que escribí este libro como si fuera una especie de primera novela. Una novela con un solo personaje (el propio H. P. Lovecraft); una novela obligada a que todos los hechos relatados, todos los textos citados fueran exactos; pero, aun así, una especie de novela. Lo primero que me sorprendió cuando descubrí a Lovecraft fue su absoluto materialismo: al contrario de muchos de sus admiradores y comentaristas, nunca consideró sus mitos, sus teogonías o sus «antiguas, razas» más que como meras creaciones imaginarias. La otra gran fuente de asombro fue su obsesivo racismo; al leer sus descripciones de criaturas pesadillescas, jamás habría supuesto que tuvieran su origen en seres humanos *reales*. Hace medio siglo que el análisis del racismo en literatura se concentra en Céline; sin embargo, el caso de Lovecraft es más interesante y más típico. En éste, las construcciones intelectuales y los análisis de la decadencia desempeñan un papel muy secundario. Autor fantástico (y uno de los más grandes), reduce brutalmente el racismo a su origen esencial y más profundo: *el miedo*. Su propia vida, en este aspecto, tiene un valor ejemplar. Caballero de provincias, convencido de la superioridad de sus orígenes anglosajones, sólo siente por las demás razas un lejano desprecio. Su estancia en los barrios bajos de Nueva York lo cambiaría todo. Esas criaturas ajenas se convirtieron en *competidores*, allegados, enemigos probablemente superiores en el terreno de la fuerza bruta. Y entonces, en un delirio progresivo de masoquismo y de terror, llegan los llamamientos a la masacre.

Dicho esto, lo cierto es que la transposición es total. La verdad es que pocos autores, incluidos los más asentados en la literatura de lo imaginario, han hecho *tan pocas* concesiones a lo real. Es evidente que, a título personal, yo no he seguido a Lovecraft en su odio por cualquier forma de realismo, en su rechazo asqueado de cualquier tema relacionado con el dinero o el sexo; pero puede que, muchos años después, haya sacado provecho de estas líneas en las que lo elogiaba por haber «hecho estallar el marco del relato tradicional», por la utilización sistemática de términos y conceptos científicos. Sea como fuere, su originalidad me parece mayor que nunca. Escribí en este libro que en Lovecraft había algo «no del todo literario».

Luego tuve una extraña confirmación de tal sospecha. Durante las sesiones de firma de ejemplares, de vez en cuando, vienen a verme jóvenes para que les dedique el libro de Lovecraft. Lo han descubierto a través de los juegos de rol o los cd-rom. No lo han leído, y ni siquiera tienen intención de leerlo. Sin embargo, y eso es lo curioso, quieren —más allá de los textos— saber más sobre el hombre y sobre la manera en que construyó su mundo.

Probablemente, ese extraordinario poder de creador de universos, esa fuerza visionaria me impresionaron demasiado en su momento, y me impidieron —es lo único que lamento— rendir un homenaje lo bastante cumplido al estilo de Lovecraft. Su escritura, por cierto, no se despliega tan sólo en la hipertrofia y el delirio; a veces hay también en ella una delicadeza, una profundidad luminosa muy poco corrientes. Es el caso, sobre todo, de *El susurrador en la oscuridad*, relato que omití en mi ensayo y en el que encontramos párrafos como éste: «Había además una belleza cósmica, extrañamente apaciguadora, en el paisaje hipnótico por el que nos deslizábamos, en el que nos sumíamos de un modo fantástico. El tiempo se había extraviado en los laberintos que dejábamos atrás, y a nuestro alrededor sólo se extendían las oleadas en flor de la maravilla y el hechizo recobrado de los siglos desaparecidos: bosques venerables, frescas praderas bordeadas de flores otoñales de brillantes colores, y de vez en cuando pequeñas granjas oscuras, anidadas entre árboles enormes al pie de paredes verticales cubiertas de escaramujos perfumados y de hierba de los prados. El sol mismo difundía un resplandor prodigioso, como si toda la región estuviera bañada en una atmósfera o una exhalación excepcionales. Nunca había visto nada semejante, salvo en las perspectivas mágicas que forman a veces el fondo de los cuadros de los primitivos italianos. Sodoma o Leonardo concibieron paisajes así, pero sólo en la lejanía y a través de las cimbras de arcadas renacentistas. Nos abríamos camino en carne y hueso dentro del cuadro, y en esta necromancia me parecía hallar un saber o una herencia innata que siempre había buscado en vano». Se trata de un momento en el que la extrema agudeza de la percepción sensorial está a punto de provocar una completa alteración en la percepción filosófica del mundo; en otras palabras, se trata de poesía.

Michel Houellebecq, 1998

H. P. LOVECRAFT

Contra el mundo, contra la vida

Primera parte

Otro universo

Quizás haya que haber sufrido mucho para apreciar a Lovecraft…

Jacques Bergier

La vida es dolorosa y decepcionante. Por lo tanto, es inútil escribir más novelas realistas. Ya sabemos a qué atenernos sobre la realidad en general; y pocas ganas nos quedan de saber algo más. La humanidad, tal cual es, ya sólo nos inspira una apagada curiosidad. Todas esas «observaciones» de una agudeza tan prodigiosa, esas «situaciones», esas anécdotas… Una vez cerrado el libro, no hacen más que confirmar una leve sensación de asco que ya alimenta bastante cualquier día de «vida real».

Ahora escuchemos a Howard Phillips Lovecraft: «Estoy tan harto de la humanidad y del mundo que nada logra interesarme a no ser que incluya, por lo menos, dos crímenes por página, o que trate de horrores innominados procedentes de espacios exteriores».

Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Necesitamos un antídoto supremo contra todas las formas de realismo.

Cuando uno ama la vida, no lee. Ni tampoco va mucho al cine. Digan lo que digan, el acceso al universo artístico queda más o menos reservado a los que *están un poco hasta el gorro*.

Lovecraft llegó a estar *un poco más que hasta el gorro*. En 1908, a la edad de dieciocho años, es víctima de lo que se ha dado en calificar de «depresión nerviosa» y se sume en un letargo que se prolongará unos diez años. A la edad en que sus antiguos compañeros de clase, dando con impaciencia la espalda a la infancia, se adentran en la vida como en una maravillosa e inédita aventura, él se enclaustra en su casa, sólo habla con su madre, se niega a levantarse en todo el día, da vueltas en bata durante toda la noche.

Además, ni siquiera escribe.

¿Qué hace? Puede que lea un poco. No estamos seguros ni de eso. De hecho, sus biógrafos tienen que reconocer que no saben gran cosa de esa época y que, según todas las apariencias, al menos entre los dieciocho y los veintitrés años, Lovecraft no hace absolutamente nada.

Después, poco a poco, entre 1913 y 1918, muy despacio, la situación mejora. Lentamente, reanuda el contacto con la raza humana. No es fácil. En mayo de 1918, escribe a Alfred Galpin: «Sólo estoy vivo a medias; derrocho gran parte de mis fuerzas en sentarme y andar; mi sistema nervioso es una ruina, estoy completamente embrutecido y apático salvo cuando tropiezo con algo que me interesa especialmente».

Al fin y al cabo, es inútil dedicarse a reconstrucciones psicodramáticas. Porque Lovecraft es un hombre lúcido, inteligente y sincero. Al cumplir los dieciocho años se abate sobre él una especie de terror letárgico, cuyo origen conoce a la perfección. En una carta de 1920, habla mucho de su infancia. Su pequeña línea férrea, con los vagones hechos de cajas de embalaje… La cochera, donde había instalado su teatro de marionetas. Y más adelante su jardín, cuyos planos había trazado él mismo, cuyas avenidas había delimitado. Regado por un sistema de canales que había cavado con sus propias manos, el jardín se escalonaba en torno a un pequeño césped, con un reloj de sol en el centro. Ése fue, dijo, «el reino de mi adolescencia».

Luego viene este pasaje, que concluye la carta: «Entonces me di cuenta de que me estaba haciendo demasiado mayor para disfrutar de aquello. El despiadado tiempo había dejado caer sobre mí su garra feroz, y tenía diecisiete años. Los chicos mayores no juegan en casas de juguete y falsos jardines; lleno de tristeza, tuve que cederle mi mundo a un chico más joven que vivía al otro lado del terreno. Y desde entonces no he vuelto a cavar la tierra, ni a trazar senderos o caminos; para mí, esas operaciones están asociadas a demasiadas añoranzas, porque no podemos recuperar jamás la alegría fugitiva de la infancia. La edad adulta es el infierno».

La edad adulta es el infierno. Frente a una postura tan tajante, los «moralistas» de nuestra época lanzarán gruñidos vagamente desaprobatorios, esperando el momento de insinuar sus obscenos sobreentendidos. Tal vez sea cierto que Lovecraft no podía convertirse en adulto; pero lo que está claro es que no lo deseaba. Y teniendo en cuenta los valores que rigen el mundo adulto, difícilmente podemos reprochárselo. Principio de realidad, principio de placer, competitividad, desafío permanente, sexo y empleo… nada para entonar aleluyas.

Lovecraft sabe que no tiene nada que ver con este mundo. Y siempre sale perdiendo. Tanto en la teoría como en la práctica. Ha perdido la infancia, también ha perdido la fe. El mundo le asquea, y no ve motivo alguno para suponer que las cosas pudieran ser de otro modo *si mirase con más atención*. Considera que las religiones son otras tantas «ilusiones edulcoradas» que el progreso de los conocimientos ha vuelto obsoletas. En sus excepcionales períodos de buen humor, hablará del «círculo encantado» de la creencia religiosa; pero es un círculo del que, en cualquier caso, se siente excluido.

Pocos se han sentido tan impregnados como él, tan calados hasta los tuétanos por

la nada absoluta de cualquier aspiración humana. El universo no es más que una furtiva disposición de partículas elementales. Una figura de transición hacia el caos. Que terminará arrastrándolo consigo. La raza humana desaparecerá. Aparecerán otras razas, que desaparecerán a su vez. Los cielos serán glaciales y estarán vacíos; los atravesará la débil luz de estrellas medio muertas. Que también desaparecerán. Todo desaparecerá. Y los actos humanos son tan libres y están tan desprovistos de sentido como los libres movimientos de las partículas elementales. ¿El bien, el mal, la moral, los sentimientos? Meras «ficciones victorianas». Sólo existe el egoísmo. Frío, intacto y resplandeciente.

Lovecraft es muy consciente del carácter obviamente deprimente de sus conclusiones. Como escribe en 1918, «cualquier racionalismo tiende a minimizar el valor y la importancia de la vida, y a reducir la cantidad total de dicha humana. En muchos casos la verdad puede provocar el suicidio, o al menos determinar una depresión casi suicida».

Sus convicciones materialistas y ateas no cambiarán.

Vuelve sobre ellas carta tras carta, con una delectación claramente masoquista.

Es obvio que la vida no tiene sentido. Pero tampoco la muerte. Y es una de las cosas que hielan la sangre cuando uno descubre el universo de Lovecraft. La muerte de sus héroes no tiene el menor sentido. No trae consigo el más mínimo sosiego. No permite en modo alguno concluir la historia. De forma implacable, HPL destruye a sus personajes sin sugerir nada más que el desmembramiento de una marioneta. Indiferente a esas miserables peripecias, el horror cósmico sigue creciendo. Se extiende y se articula. El gran Cthulhu despierta de su sueño.

¿Qué es el gran Cthulhu? Una disposición de electrones, como nosotros. El horror de Lovecraft es rigurosamente material. Pero es muy posible que, mediante el juego de las fuerzas cósmicas, el gran Cthulhu disponga de un poder, de una fuerza de acción considerablemente superiores a los nuestros. Cosa que, a priori, no es nada tranquilizadora.

Lovecraft no vuelve de sus viajes por las dudosas tierras de lo indecible para traernos buenas noticias. Nos confirma que tal vez algo se oculta y en ocasiones se deja entrever tras el telón de la realidad. Algo verdaderamente innoble.

Sí, es posible que más allá del limitado campo de nuestra percepción existan otras entidades. Otras criaturas, otras razas, otros conceptos y otras inteligencias. De entre estas entidades, algunas son probablemente muy superiores a nosotros en inteligencia y saber. Pero esto no es por fuerza una buena noticia. ¿Qué nos hace pensar que esas criaturas, por diferentes que sean, manifiesten de algún modo una naturaleza *espiritual*? Nada permite suponer una transgresión de las leyes universales del egoísmo y la maldad. Es ridículo imaginar que en los confines del cosmos esperan unos seres, llenos de sabiduría y benevolencia, para guiarnos hacia quién sabe qué

armonía. Para imaginar la forma en que nos tratarían si entrásemos en contacto con ellos, basta recordar la forma en que nosotros tratamos a esas «inteligencias inferiores» que son los conejos o las ranas. En el mejor de los casos, nos sirven de *alimento*; a menudo las matamos por el mero placer de matar. Ésa es, nos advierte Lovecraft, la verdadera imagen de nuestras futuras relaciones con las «inteligencias ajenas». Puede que algunos hermosos especímenes humanos tengan el honor de acabar en una mesa de disección; y ahí termina todo.

Y, de nuevo, nada de todo eso tendrá el menor sentido.

Humanos de finales del siglo XX, ese cosmos desesperado es absolutamente el nuestro. Ese universo abyecto, donde el miedo se gradúa en círculos concéntricos hasta la revelación innombrable, ese universo en el que nuestro único destino imaginable es ser *triturados* y *devorados*, es el lugar que reconocemos absolutamente como nuestro universo mental. Y para quien quiera conocer el estado de los modos de pensar dejando caer una sonda rápida y precisa, el éxito de Lovecraft ya es, por sí solo, un síntoma. Hoy más que nunca podemos hacer nuestra la *declaración de principios* que inicia *Arthur Jermyn*: «La vida es algo espantoso; y al fondo, detrás de lo que sabemos de ella, aparecen los vislumbres de una verdad demoníaca que nos la vuelve mil veces más espantosa».

No obstante, la paradoja es que preferimos ese universo, por espantoso que sea, a nuestra realidad. En eso somos, sin lugar a dudas, los lectores que Lovecraft esperaba. Leemos sus cuentos con la mismísima disposición de ánimo que le obligó a escribirlos. Satanás o Nyarlathothep, qué más da, pero ya no soportaremos un minuto más de *realismo*. Y, para decirlo todo, Satanás está un poco devaluado por culpa de sus prolongadas relaciones con los vergonzosos recovecos de nuestros vulgares pecados. Más vale Nyarlathothep, frío, malvado e inhumano como el hielo. *¡Subb-haqqua Nyarlathothep!*

Es fácil darse cuenta de la razón por la que la lectura de Lovecraft constituye un paradójico consuelo para las almas cansadas de la vida. De hecho, podemos aconsejársela a todos aquellos que, por un motivo u otro, llegan a sentir una auténtica *aversión* por la vida en todas sus formas. En algunos casos, el colapso nervioso que provoca una primera lectura es considerable. Uno sonríe solo, empieza a tararear melodías de opereta. En resumen, la mirada que dirige a la vida se modifica.

Desde que Jacques Bergier introdujo el virus en Francia, el aumento del número de lectores ha sido notable. Como la mayoría de los contaminados, yo descubrí a HPL a los dieciséis años gracias a un «amigo». Como impacto, fue de los fuertes. No sabía que la literatura podía hacer eso. Y, además, todavía no estoy seguro de que pueda. Hay algo en Lovecraft que *no es del todo literario*.

Para convencerse, hay que considerar primero que al menos quince escritores (entre los que podemos citar a Frank Belknap Long, Robert Bloch, Lin Carter, Fred

Chappell, August Derleth, Donald Wandrei…) han consagrado toda su obra, o parte de ella, a desarrollar y enriquecer los mitos creados por HPL. Y no furtivamente, a escondidas, sino de modo confeso. De hecho, la filiación se ve reforzada de forma sistemática por el uso de las mismas *palabras*, que cobran así un valor de conjuro (las agrestes colinas al oeste de Arkham; la Universidad de Miskatonic; Irem, la ciudad de las mil columnas… R'lyeh, Sarnath, Dagón, Nyarlathothep… y sobre todo el incalificable, el blasfemo *Necronomicón*, cuyo nombre sólo puede pronunciarse en voz baja). *¡la! ¡la! ¡Shub-Niggurath! ¡La cabra de los mil cabritos!*

En una época que aprecia la originalidad como valor supremo en las artes, el fenómeno no deja de sorprender. De hecho, como subraya oportunamente Francis Lacassin, no había noticias de algo semejante desde Homero y los cantares de gesta medievales. Debemos reconocer con humildad que, en este caso, estamos tratando con lo que se ha dado en llamar «mito fundador».

Literatura ritual

Crear un gran mito popular es crear un ritual que el lector espera con impaciencia, que reconoce con creciente deleite, seducido en cada ocasión por una nueva repetición en términos ligeramente distintos que, para él, es una nueva profundización.

Así presentadas, las cosas parecen casi simples. Y sin embargo, los logros son poco frecuentes en la historia de la literatura. En realidad, apenas es más fácil que crear una nueva religión.

Para hacernos una idea de lo que está en juego, hay que padecer en nuestras propias carnes esa sensación de frustración que invadió Inglaterra tras la muerte de Sherlock Holmes. Conan Doyle no tuvo elección: se vio obligado a resucitar a su héroe. Cuando abandonó a su vez las armas, vencido por la muerte, un sentimiento de tristeza resignada recorrió el mundo. No iba a quedar más remedio que conformarse con la cincuentena de «Sherlock Holmes» existentes, y leerlos, leerlos una y otra vez. No iba a quedar más remedio que conformarse con los continuadores y los comentaristas. Acoger con una sonrisa resignada las inevitables (y a veces entretenidas) parodias, conservando en el corazón la nostalgia de una imposible prolongación del núcleo central, del corazón absoluto del mito. Un viejo baúl del ejército colonial donde se encontrarían, mágicamente preservados, unos «Sherlock Holmes» inéditos…

Lovecraft, que admiraba a Conan Doyle, consiguió crear un mito igualmente popular, vivaz e irresistible. Se dice que los dos hombres tenían en común un notable *talento de narrador*. Claro. Pero hay algo más sobre el tapete. Ni Alexandre Dumas ni Jules Verne eran narradores mediocres. Sin embargo, no hay nada en sus obras capaz de rivalizar con el calibre del detective de Baker Street.

Las historias de Sherlock Holmes se centran en un personaje, mientras que en Lovecraft no encontramos ningún auténtico espécimen humano. Evidentemente, se trata de una diferencia importante, muy importante; pero no realmente esencial. Podemos compararla a la que separa a las religiones teístas de las religiones ateas. El carácter fundamental que las emparenta, el carácter *religioso* propiamente dicho, resulta difícil de definir, e incluso de encarar directamente.

Otra pequeña diferencia que podemos observar —mínima para la historia literaria, trágica para el individuo— es que Conan Doyle tuvo tiempo de sobra para darse cuenta de que estaba engendrando una mitología esencial. Lovecraft no. Cuando muere, está convencido de que su creación va a acompañarle al olvido.

No obstante, ya tiene discípulos. Pero no los considera como tales. Cierto es que se cartea con jóvenes escritores (Bloch, Belknap Long…), pero no les aconseja forzosamente que emprendan el mismo camino que él. No se presenta ni como maestro ni como modelo. Acoge sus primeros ensayos con una delicadeza y una

modestia ejemplares. Será para ellos un verdadero amigo, cortés, solícito, atento; nunca un maestro de pensamiento.

Absolutamente incapaz de dejar una carta sin respuesta, de hostigar a sus acreedores cuando no le pagan sus trabajos de revisión literaria, subestimando de forma sistemática su contribución a relatos que sin él ni siquiera se habrían publicado, Lovecraft se comportará durante toda su vida como un auténtico *gentleman*.

Por supuesto, le gustaría llegar a ser escritor. Pero no es *lo que más le importa en el mundo*. En 1925, en un momento de abatimiento, escribe: «Estoy casi decidido a no escribir más cuentos, a soñar simplemente cuando me apetezca, sin detenerme a hacer algo tan vulgar como transcribir mi sueño para un público de cerdos. He llegado a la conclusión de que la literatura no es un objetivo conveniente para un caballero; y que nunca hay que considerar la escritura más que como un arte elegante, al que uno debe dedicarse sin regularidad y con discernimiento».

Por suerte continuará escribiendo, y sus mejores cuentos son posteriores a esta carta. Pero seguirá siendo hasta el final, ante todo, un «viejo caballero benévolo, nacido en Providence (Rhode Island)». Y nunca, jamás, un escritor profesional.

Lo paradójico es que el personaje de Lovecraft fascina, en parte, porque su sistema de valores es totalmente opuesto al nuestro. Racista congénito, abiertamente reaccionario, glorifica las inhibiciones puritanas y juzga repelentes las «manifestaciones eróticas directas». Resueltamente anticomercial, desprecia el dinero, considera que la democracia es una tontería y el progreso, una ilusión. La palabra «libertad», tan cara a los norteamericanos, sólo le arranca risitas burlonas y entristecidas. Conservará durante toda su vida una actitud típicamente aristocrática de desprecio hacia la humanidad en general, unida a una amabilidad extrema hacia los individuos en particular.

Sea como fuere, todos los que tuvieron algo que ver con Lovecraft *como individuo* sintieron una inmensa tristeza al enterarse de su muerte. Robert Bloch, por ejemplo, escribirá: «Si hubiera sabido la verdad sobre su estado de salud, me habría arrastrado de rodillas hasta Providence para verlo». August Derleth consagrará el resto de su existencia a reunir, estructurar y publicar los fragmentos póstumos de su amigo desaparecido.

Y, gracias a Derleth y a algunos otros (pero sobre todo a Derleth), la obra de Lovecraft vio la luz. Hoy se nos presenta como una imponente arquitectura barroca, escalonada en niveles amplios y suntuosos, como una sucesión de círculos concéntricos en torno a un vórtice de horror y maravilla absolutos.

—Primer círculo, el más exterior: la correspondencia y los poemas. Sólo parcialmente publicados, y aún menos traducidos. Cierto que la correspondencia es impresionante: unas cien mil cartas, algunas de treinta o cuarenta páginas. En cuanto

a los poemas, todavía no existe un inventario completo.

—Un segundo círculo abarcaría los relatos en los que Lovecraft participó, ya porque la escritura se concibiera desde el principio como una colaboración (como con Kenneth Sterling o Robert Barlow), ya porque el autor se beneficiase del trabajo de revisión de Lovecraft (los ejemplos son muy numerosos; la importancia de la colaboración de Lovecraft varía, aunque a veces llega hasta la reescritura completa del texto).

Podemos añadir los relatos escritos por Derleth a partir de las notas y fragmentos que dejó Lovecraft[2].

—Con el tercer círculo abordamos los relatos realmente escritos por Howard Phillips Lovecraft. Es obvio que, aquí, cada palabra cuenta; el conjunto ya se ha publicado en francés, y no podemos esperar que aumente.

—Para terminar, y sin pecar de arbitrarios, podemos delimitar un cuarto círculo, el corazón absoluto del mito HPL, constituido por lo que los lovecraftianos más probados siguen llamando, como a su pesar, los «grandes textos». Los cito por puro placer, con su fecha de composición:

La llamada de Cthulhu, *1926*.
El color surgido del espacio, *1927*.
El horror de Dunwich, *1928*.
El susurrador en la oscuridad, *1930*.
En las montañas de la locura, *1931*.
Los sueños de la casa de la bruja, *1932*.
La sombra sobre Innsmouth, *1932*.
En la noche de los tiempos, *1934* [3].

Sobre el conjunto del edificio concebido por HPL planea además, como un clima de brumas movedizas, la extraña sombra de su propia personalidad. Se podrá tildar de exagerada, por no decir mórbida, la atmósfera de culto que rodea al personaje, sus hechos y sus gestos, sus menores escritos. Pero garantizo que uno cambia de opinión en cuanto se interna en los «grandes textos». Es natural rendir culto a un hombre que te aporta semejantes beneficios.

Las sucesivas generaciones de lovecraftianos no han dejado de hacerlo. Como suele ocurrir, la figura del «recluso de Providence» se ha convertido en algo casi tan mítico como sus propias creaciones. Y, cosa especialmente maravillosa, todas las tentativas de desmitificación han *fracasado*. Ninguna biografía «rigurosa» ha conseguido disipar el aura de patética extrañeza que rodea al personaje. Sprague de Camp, al cabo de cinco años, se ve obligado a confesar: «No he entendido del todo quién era H. P. Lovecraft». Se mire por donde se mire, no cabe duda de que Howard Phillips Lovecraft era un ser humano *muy* particular.

La obra de Lovecraft es comparable a una gigantesca máquina de sueños, de una amplitud y una eficacia inauditas. No hay nada tranquilo o reservado en su literatura; el impacto en la conciencia del lector es de una brutalidad salvaje, espantosa; y sólo se desvanece con peligrosa lentitud. La relectura no trae consigo ninguna modificación notable, salvo, quizás, llegar a preguntarse: *¿cómo lo hace?*

En el caso de HPL, esta pregunta no resulta ni ofensiva ni ridícula. Porque lo que caracteriza su obra en relación con una obra literaria «normal» es que los discípulos tienen la sensación de que, al menos en teoría, utilizando juiciosamente los ingredientes indicados por el maestro, pueden conseguir resultados de calidad igual o superior.

Nadie se ha propuesto nunca en serio *continuar* a Proust. A Lovecraft, sí. Y no sólo se trata de una obra menor bajo el signo del homenaje o la parodia, sino de una verdadera continuación. Lo cual es un caso único en la historia literaria moderna.

Por otra parte, el papel de *generador de sueños* que ha desempeñado y desempeña HPL no se limita a la literatura. Su obra ha aportado al menos tanto como la de R. E. Howard, aunque de modo más solapado, una profunda renovación al terreno de la ilustración fantástica. Incluso el rock, por lo general prudente en relación con lo literario, ha querido rendirle homenaje; un homenaje de poder a poder, de mitología a mitología. En cuanto a las implicaciones de los escritos de Lovecraft en el ámbito de la arquitectura o del cine, es algo que salta a la vista de inmediato para el lector sensible. Se trata, sin duda, de un nuevo universo aún por construir.

De ahí la importancia de las primeras piedras, de las técnicas de ensamblaje. Para prolongar el impacto.

Segunda parte

Técnicas de ataque

Actualmente, la superficie del planeta aparece cubierta por una red de mallas de irregular densidad y de fabricación exclusivamente humana.

Por esta red circula la sangre de la vida social. Transportes de personas, de mercancías, de productos; múltiples transacciones, órdenes de venta, informaciones que se cruzan, intercambios más estrictamente intelectuales o afectivos… Este flujo incesante aturde a la humanidad, de la que se apoderan los espasmos agónicos de su propia actividad.

Sin embargo, en los lugares donde las mallas de la red están más flojas, aquel que busca «ávido de saber» logra entrever extrañas entidades. En todos aquellos espacios donde las actividades humanas se interrumpen, donde hay *un hueco en blanco*, se agazapan los antiguos dioses, dispuestos a recuperar su poder.

Como ese terrorífico desierto del interior de Arabia, el Rub al Khali, al que regresó en el 731, tras diez años de completa soledad, un poeta mahometano llamado Abdul Alhazred. Habiéndose vuelto indiferente a las prácticas del islam, consagró los años siguientes a redactar un libro impío y blasfemo, el terrible *Necronomicón* (del que algunos ejemplares sobrevivieron a la hoguera y atravesaron las edades), antes de acabar devorado en pleno día por unos monstruos invisibles en la plaza del mercado de Damasco.

Como en las inexploradas mesetas del norte del Tíbet, donde los degenerados Tcho-Tchos adoran bailoteando a una divinidad innombrable, a la que llaman «El Muy Antiguo».

Como en esa gigantesca extensión del sur del Pacífico, en la que inesperadas convulsiones volcánicas sacan a veces a la luz vestigios paradójicos, testimonios de una escultura y una geometría completamente inhumanas, ante los cuales los apáticos y viciosos nativos del archipiélago de las Tuamotu se prosternan haciendo reptar el torso de extrañas maneras.

En las intersecciones de sus vías de comunicación, el hombre ha construido metrópolis feas y gigantescas en las que cada cual, aislado en un apartamento anónimo en mitad de un edificio idéntico a los demás, está convencido de ser el ombligo del mundo y la medida de todas las cosas. Pero bajo las guaridas de estos insectos cavadores, muy antiguas y poderosísimas criaturas despiertan lentamente de su sueño. Ya estaban allí en el Carbonífero, ya estaban allí en el Triásico y el Pérmico; oyeron los vagidos del primer mamífero, oirán los alaridos de agonía del último.

Howard Phillips Lovecraft no era un teórico. Como bien ha señalado Jacques Bergier, al introducir el materialismo en el corazón del horror y de lo fantástico forjó un nuevo género. Ya no se trata de creer o no creer, como en las historias de vampiros y hombres-lobo; no hay reinterpretación posible, no hay escapatoria. No existe fantasía menos psicológica, menos *discutible*.

Sin embargo, no parece haber sido plenamente consciente de lo que hacía. Dedicó un ensayo de ciento cincuenta páginas a lo fantástico. Pero, al releerlo, *El horror sobrenatural en la literatura* decepciona un poco; para decirlo todo, uno tiene la impresión de que el libro ha *envejecido* ligeramente. Y acaba entendiendo por qué: simplemente porque no tiene en cuenta la contribución del propio Lovecraft al terreno de lo fantástico. Leyendo el libro, aprendemos mucho sobre sus gustos y su vasta cultura; nos enteramos de que admiraba a Poe, a Dunsany, a Machen, a Blackwood; pero nada permite adivinar lo que él mismo va a escribir.

Se trata de un ensayo redactado entre 1925 y 1926, es decir, justo antes de que HPL emprenda la serie de los «grandes textos». Seguramente es más que una coincidencia; no cabe duda de que sintió la necesidad —por descontado, no consciente, y tal vez ni siquiera inconsciente; podríamos decir más bien *orgánica*— de recapitular todo lo que se había logrado en el terreno fantástico, antes de aventurarse por caminos radicalmente nuevos y hacerlo estallar en consecuencia.

En busca de las técnicas de composición utilizadas por HPL, también podemos sentirnos tentados de buscar indicaciones en las cartas, en los comentarios y los consejos que dirige a sus jóvenes corresponsales. Pero en ese aspecto el resultado es igualmente desconcertante y decepcionante. En primer lugar, porque Lovecraft tiene en cuenta la personalidad de su interlocutor. Siempre empieza por intentar entender lo que el autor ha querido hacer; y después sólo formula consejos precisos y puntuales, estrictamente adaptados al relato del que está hablando. Más aún, con frecuencia hace recomendaciones que él es el primero en desatender; llega incluso a aconsejar que no se abuse «de adjetivos como monstruoso, innombrable, indecible…». Lo cual, cuando uno lo lee, es bastante sorprendente. De hecho, la única indicación de alcance general se encuentra en una carta del 8 de febrero de 1922 a Frank Belknap Long: «Nunca intento escribir una historia, sino que espero a que una historia *pida* ser escrita. Cuando empiezo a trabajar deliberadamente en la escritura de un cuento, el resultado es insulso y de calidad inferior».

Sin embargo, Lovecraft no es insensible al problema de los *procedimientos de composición*. Como Baudelaire, como Edgar Poe, se siente fascinado por la idea de que la rígida aplicación de ciertos esquemas, ciertas fórmulas, ciertas simetrías permita acercarse a la perfección. E incluso intentará una primera conceptualización en un opúsculo manuscrito de treinta páginas titulado *El libro de razón*.

En la primera parte, muy breve, da consejos generales sobre la forma de escribir un relato (fantástico o no). Después intenta establecer una tipología de los «elementos terroríficos fundamentales que desempeñan un papel útil en el relato de terror». En cuanto a la última parte de la obra, la más larga con mucho, está formada por una serie de observaciones anotadas entre 1919 y 1935, que normalmente no ocupan más de una frase y podrían servir de punto de partida a otros tantos relatos fantásticos.

Con su acostumbrada generosidad, Lovecraft prestaba de buena gana este manuscrito a sus amigos, recomendándoles que se sintieran libres de utilizar tal o cual idea de partida en una producción de su propia cosecha.

De hecho, este *Libro de razón* es, sobre todo, un asombroso estimulante para la imaginación. Contiene los gérmenes de ideas vertiginosas, nueve décimas partes de las cuales nunca han sido desarrolladas, ni por Lovecraft ni por nadie. Y aporta, en esa parte teórica demasiado breve, una confirmación de la elevada idea que Lovecraft tenía de lo fantástico, de su absoluta generalidad, de su estrecho vínculo con los elementos fundamentales de la conciencia humana (como «elemento terrorífico fundamental» encontramos, por ejemplo: «Todo camino, irresistible y misterioso, hacia un destino»).

Pero sobre los procedimientos de composición que utilizaba HPL no aprendemos mucho. Si bien el *Libro de razón* puede proporcionarnos algunas primeras piedras, no nos da indicación alguna sobre la forma de ensamblarlas. Y quizá sería pedirle demasiado al autor. Es difícil, tal vez imposible, tener talento y a la vez comprender ese talento.

Para intentar saber algo más sólo hay un medio, que por otro lado es el más lógico: adentrarse en los textos de ficción escritos por HPL. En primer lugar en los «grandes textos», los que escribió durante los últimos diez años de su vida, cuando estaba en la plenitud de sus recursos. Pero también en los textos anteriores; en ellos veremos nacer, uno por uno, los recursos de su arte, exactamente como instrumentos musicales que se aventurasen uno tras otro en un solo fugaz antes de hundirse, reunidos, en la furia de una ópera demencial.

Acometed el relato como un radiante suicidio

Podríamos resumir como sigue una concepción clásica del relato fantástico: al principio, no ocurre absolutamente nada. Una felicidad trivial y beatífica inunda a los personajes, felicidad adecuadamente representada por la vida de familia de un agente de seguros en una zona residencial norteamericana. Los niños juegan al béisbol, la esposa toca un poco el piano, etc. Todo va bien.

Luego, poco a poco, empiezan a multiplicarse incidentes casi insignificantes, que coinciden de manera peligrosa. El barniz de la trivialidad se agrieta, dejando paso a inquietantes hipótesis. Inexorablemente, las fuerzas del mal hacen su entrada en escena.

Hay que subrayar que esta concepción ha producido resultados realmente impresionantes. Podemos citar como culminaciones los relatos de Richard Matheson, quien, en la cima de su arte, se complace en elegir decorados de la más completa banalidad (supermercados, estaciones de servicio…), descritos de forma voluntariamente prosaica y anodina.

Howard Phillips Lovecraft se sitúa en las antípodas de esta manera de abordar el relato. En su caso, no hay «banalidad que se agrieta» ni «incidentes al principio insignificantes»… Nada de eso le interesa. No tiene la menor gana de dedicar treinta páginas, ni tres, a la descripción de la vida familiar de un norteamericano medio. Le gusta documentarse sobre cualquier cosa, ya sean los rituales aztecas o la anatomía de los batracios, pero no, desde luego, sobre la vida cotidiana.

Para esclarecer el debate, consideremos los primeros párrafos de uno de los logros más insidiosos de Matheson, *El botón*:

> El paquete estaba en el umbral: una caja de cartón en forma de cubo cerrada con simple cinta de embalaje, con su dirección en mayúsculas escritas a mano: *Mr. y Mrs. Arthur Lewis, 217 E 37e Rué, New York*. Norma lo cogió, metió la llave en la cerradura y entró. Caía la noche.
>
> Después de meter en el horno las costillas de cordero, se sirvió un martini con vodka y se sentó para abrir el paquete.
>
> Dentro encontró una cajita de contrachapado con un botón para pulsar. Un cristal cóncavo protegía el botón. Norma intentó levantar el cristal, pero estaba sólidamente sujeto. Le dio la vuelta a la cajita y vio una hoja de papel doblada y pegada con cinta adhesiva al otro lado. Leyó: *El señor Steward irá a su casa esta noche, a las ocho*.

Ahora leamos el principio de *La llamada de Cthulhu*, el primero de los «grandes textos» lovecraftianos:

> A mi entender, el mayor favor que nos ha concedido el cielo es la incapacidad de la mente humana para relacionar todo lo que encierra. Vivimos en un islote de plácida ignorancia en el seno de los oscuros océanos del infinito, y no estamos destinados a emprender largos viajes. Las ciencias, cada una de las cuales apunta a una dirección concreta, no nos han hecho demasiado daño hasta el presente; pero llegará un día en que la síntesis de esos conocimientos disociados nos descubrirá terroríficas perspectivas sobre la

realidad y el terrible lugar que ocupamos en ella: entonces esa revelación nos volverá locos, a menos que huyamos de esa claridad funesta para refugiarnos en la paz de una nueva edad de tinieblas.

Lo mínimo que podemos decir es que Lovecraft anuncia el tono. A primera vista, se trata más bien de un inconveniente. Y lo cierto es que poca gente, aficionada a lo fantástico o no, consigue dejar el relato de Matheson sin saber para qué sirve el maldito botón. Por su parte, HPL tiende a seleccionar a sus lectores desde el principio. Escribe para un público de fanáticos; un público que acabará encontrando algunos años después de su muerte.

Aun así, de manera más profunda y disimulada, hay un defecto en el relato fantástico de progresión lenta. Por lo general, sólo se descubre tras leer bastantes obras en la misma vena. Al multiplicar incidentes más ambiguos que aterradores, se cosquillea la imaginación del lector sin por ello llegar a satisfacerla de verdad; se lo incita a ponerse en camino. Y siempre es peligroso dejar en libertad la imaginación del lector. Porque puede fácilmente llegar por sí misma a conclusiones atroces; realmente atroces. Y en el momento en que el autor, tras cincuenta páginas de laboriosa preparación, nos revela el secreto de su horror final, podemos quedarnos un poco decepcionados. Esperábamos algo peor.

En sus cuentos más logrados, Matheson consigue evitar el peligro introduciendo en las últimas páginas una dimensión filosófica o moral tan manifiesta, conmovedora y pertinente, que el conjunto del relato se ve inmediatamente bañado por una luz diferente, de una tristeza mortal. Aun así, sus textos más bellos son bastante breves.

Por su parte, Lovecraft se mueve con soltura en relatos de cincuenta o sesenta páginas, incluso más. En el culmen de sus recursos artísticos, necesita un espacio lo bastante amplio como para albergar todos los elementos de su grandiosa maquinaria. La gradación de paroxismos que constituye la arquitectura de los «grandes textos» no cabría en una docena de páginas. Y *El caso de Charles Dexter Ward* tiene las dimensiones de una novela breve.

En cuanto al «final», tan caro a los norteamericanos, lo cierto es que por regla general le interesa muy poco. Ningún relato de Lovecraft se cierra sobre sí mismo. Cada uno es un jirón de miedo abierto que aúlla. El relato siguiente recoge el miedo del lector en el mismo punto en que lo dejó, y lo alimenta con nuevos materiales. El gran Cthulhu es indestructible, incluso si hemos evitado temporalmente el peligro. En su morada de R’lyeh, bajo los mares, volverá a esperar, a dormir soñando:

Quien duerme en lo Eterno no muere para siempre,
Y extraños eones vuelven mortal a la muerte.

Coherente consigo mismo, HPL practica lo que podríamos llamar *ataque reforzado*. Y siente predilección por esa variante que es el *ataque teórico*. Ya hemos citado las de *Arthur Jermyn* (pág. 22) y *La llamada de Cthulhu* (pág. 42). Son radiantes variaciones sobre el tema «Cuantos entréis aquí, abandonad toda

esperanza». Recordemos el inicio, justamente célebre, de *Más allá del muro del sueño*:

> Me he preguntado a menudo si la mayoría de los hombres se toma jamás el tiempo de reflexionar sobre el temible significado de algunos sueños, y del oscuro mundo al que pertenecen. No cabe duda de que nuestras visiones nocturnas son, en su mayor parte, un débil e imaginario reflejo de lo que nos ha ocurrido durante la vigilia (mal que le pese a Freud, con su simbolismo pueril); no obstante, hay otras cuyo carácter irreal no permite interpretación trivial alguna, cuyo efecto perturbador y levemente alarmante sugiere la posibilidad de breves vislumbres de una esfera de existencia mental de tanta importancia como la vida física, y sin embargo separada de ésta por una barrera casi infranqueable.

A veces, en lugar de la oscilación armoniosa de las frases, prefiere una cierta brutalidad, como en *El ser en el umbral*, que empieza así: «Cierto es que le he metido a mi mejor amigo seis balas en la cabeza, y sin embargo espero demostrar con el presente relato que no soy su asesino». Pero siempre elige el estilo contra la banalidad. *La transición de Juan Romero*, relato de 1919, comienza como sigue: «Preferiría guardar silencio sobre los acontecimientos que tuvieron lugar los días 18 y 19 de octubre de 1894 en la mina de Norton». Aunque todavía apagada y prosaica, esta acometida tiene el mérito de anunciar la espléndida fulguración con que se inicia *En la noche de los tiempos*, el último de los «grandes textos», escrito en 1934:

> Después de veintidós años de pesadillas y terrores, aferrándome tan sólo a la convicción de que algunas de mis impresiones fueron puramente imaginarias, no me atrevo a garantizar la veracidad de lo que creo haber descubierto en Australia occidental la noche del 17 al 18 de julio de 1935. Tengo buenos motivos para abrigar la esperanza de que mi aventura pertenezca al terreno de la alucinación; no obstante, estuvo impregnada de un realismo tan espantoso, que a veces toda esperanza me parece imposible.

Lo sorprendente es que, tras semejante principio, consiga mantener un nivel de exaltación creciente en el relato. Pero tenía, como sus mayores detractores reconocen, una imaginación bastante extraordinaria.

Por el contrario, sus personajes no resisten el golpe. Y ése es el único defecto de su brutal método de ataque. Uno se pregunta a menudo, leyendo sus relatos, por qué a los protagonistas les lleva tanto tiempo entender la naturaleza del horror que los amenaza. Nos parecen francamente obtusos. Y ahí tropezamos con un verdadero problema. Porque, por otro lado, si entendieran lo que está ocurriendo, nada podría impedir que huyeran, presos de un terror abyecto. Lo cual sólo puede suceder al final de la narración.

¿Tenía Lovecraft una solución? Quizás. Podemos imaginar que sus personajes, aunque plenamente conscientes de la terrible realidad que deben afrontar, deciden plantarle cara. Sin duda, un valor viril semejante estaba demasiado ausente del temperamento de Lovecraft como para que se atreviera a describirlo. Graham Masterton y Lin Carter han hecho tentativas en este sentido, bastante poco convincentes por cierto. No obstante, la idea parece concebible. Podemos soñar con una novela de aventuras misteriosas en la que unos héroes con la solidez y tenacidad de los personajes de John Buchan se enfrentasen al universo terrible y maravilloso de

Howard Phillips Lovecraft.

Pronunciad sin desmayo el gran No a la vida

Un odio absoluto hacia el mundo en general, agravado por una particular repugnancia hacia el mundo moderno. Eso resume bastante bien la actitud de Lovecraft.

Muchos escritores han consagrado su obra a precisar los motivos de esa legítima repugnancia. Pero no Lovecraft. En él, el odio a la vida precede a la literatura. Y no cambiará nunca. El rechazo hacia cualquier forma de realismo constituye una condición previa para entrar en su universo.

Si definimos a un escritor, no ya en relación con los temas que aborda, sino con los que deja de lado, estaremos de acuerdo en que Lovecraft ocupa un lugar completamente aparte. En toda su obra no hay la menor alusión a dos realidades cuya importancia solemos reconocer: el sexo y el dinero. Ni la más mínima. Escribe exactamente como si esas cosas no existieran. Hasta tal punto que cuando interviene un personaje femenino en un relato (cosa que ocurre tan sólo dos veces en toda la obra), nos parece curiosamente extravagante, como si al autor se le hubiera metido de pronto en la cabeza describir a un japonés.

Frente a una exclusión tan radical, algunos críticos concluyeron, como era de esperar, que en realidad toda su obra estaba atiborrada de candentes símbolos sexuales. Otros individuos del mismo calibre intelectual formularon el diagnóstico de «homosexualidad latente». Cosa que no indican ni su correspondencia ni su vida. Otra hipótesis sin interés.

En una carta al joven Belknap Long, Lovecraft se expresa con la mayor claridad sobre estos temas a propósito del *Tom Jones* de Fielding, que considera (por desgracia, con razón) una cumbre del realismo, es decir, de la mediocridad:

> En una palabra, hijo mío, considero esta clase de escritos una búsqueda indiscreta de lo que la vida tiene de más bajo, la transcripción servil de acontecimientos vulgares con los groseros sentimientos de un portero o un marinero. Dios sabe que podemos ver a bastantes animales en cualquier corral y observar todos los misterios del sexo en la cópula de las vacas o las potrancas. Cuando miro al hombre, quiero ver las características que lo elevan a la condición de ser humano, y los adornos que otorgan a sus acciones la simetría y la belleza creadora. No es que desee ver que le prestan, a la manera victoriana, pensamientos y móviles falsos y pomposos; lo que quiero es que su comportamiento se aprecie con exactitud, enfatizando las cualidades que le son propias, y sin poner estúpidamente en evidencia esas particularidades bestiales que tiene en común con cualquier verraco o macho cabrío.

Al final de esta larga diatriba, concluye con una fórmula inapelable: «No creo que el realismo sea bello en ningún caso». Es evidente que estamos, no ya ante una autocensura provocada por oscuros motivos psicológicos, sino ante una concepción estética claramente afirmada. Había que establecer este punto. Hecho está.

Si Lovecraft habla tan a menudo sobre su hostilidad a cualquier forma de erotismo en las artes, es porque sus corresponsales (por regla general jóvenes, a veces

incluso adolescentes) le plantean una y otra vez la misma pregunta. ¿Está seguro de que las descripciones eróticas o pornográficas no pueden tener ningún interés literario? En cada ocasión, Lovecraft vuelve a examinar el problema con la mejor voluntad, pero su respuesta no varía: no, ninguno en absoluto. Por lo que a él respecta, adquirió un conocimiento completo del tema antes de cumplir los ocho años, gracias a la lectura de las obras de medicina de su tío. Tras lo cual, precisa, «cualquier curiosidad se volvió obviamente imposible. El tema en su conjunto cobró un carácter de aburridos detalles sobre la biología animal, sin interés para alguien cuyos gustos tendían más bien hacia los jardines fantásticos y las ciudades de oro en la gloria de exóticos atardeceres».

Podríamos sentir la tentación de no tomar esta declaración en serio, incluso de barruntar oscuras reticencias morales bajo la actitud de Lovecraft. Nos equivocaríamos. Lovecraft sabe perfectamente lo que son las inhibiciones puritanas, las comparte y las glorifica cuando se tercia. Pero esto se sitúa en otro plano, que él siempre distingue de la pura creación artística. Sus ideas sobre el tema son complejas y precisas. Y si en su obra se niega a hacer la menor alusión de índole sexual, es, sobre todo, porque intuye que tales alusiones no caben en su universo estético.

En cualquier caso, los acontecimientos le dieron ampliamente la razón en este punto. Algunos intentaron introducir elementos eróticos en la trama de una historia en clave lovecraftiana. Fue un fracaso absoluto. Las tentativas de Colin Wilson, en concreto, son catastróficas: tenemos la constante impresión de que el autor añade elementos excitantes para ganarse a unos cuantos lectores más. Y no se trata de un fracaso que sorprenda; en realidad, no podía ser de otra manera. Es una mezcla intrínsecamente imposible.

Los escritos de HPL tienen un solo objetivo: llevar al lector a un estado de *fascinación*. Los únicos sentimientos humanos de los que quiere oír hablar son la maravilla y el pánico. Construye su universo sobre ellos, y exclusivamente sobre ellos. Está claro que se trata de una limitación, pero de una limitación consciente y deliberada. Y no hay auténtica creación sin cierta ceguera voluntaria.

Para comprender mejor el origen del antierotismo de Lovecraft, acaso sea oportuno recordar que su época se caracterizaba por una voluntad de liberarse de las «mojigaterías victorianas»; en los años 1920-1930, alinear obscenidades se convierte en signo de una genuina imaginación creadora. Los jóvenes corresponsales de Lovecraft viven bajo este signo; por eso insisten en preguntarle sobre el tema. Y él les contesta. Con sinceridad.

En la época en que Lovecraft escribía, empezaba a considerarse interesante alardear de testimonios sobre diferentes experiencias sexuales; en otras palabras, «abordar el tema abiertamente y sin tapujos». Esta actitud franca y desenvuelta no se aplicaba todavía a los asuntos financieros, las transacciones bursátiles, la gestión del

patrimonio inmobiliario, etc. Al abordar temas semejantes, la costumbre quería que se situaran más o menos en una perspectiva sociológica o moral. A este respecto, la verdadera liberación no llegó hasta los años sesenta. No cabe duda de que ésa es la razón de que ninguno de los corresponsales de Lovecraft juzgara conveniente preguntarle sobre el siguiente punto: que, como el sexo, el dinero no desempeña papel alguno en sus relatos. No encontramos en ellos la menor alusión a la situación financiera de sus personajes. Eso es algo que tampoco le interesa lo más mínimo.

En estas condiciones, no es de sorprender que Lovecraft sintiera bien poca simpatía por Freud, el gran psicólogo del ser capitalista. Ese universo de «transacciones» y «transferencias», que nos produce la impresión de haber entrado por error en un consejo de administración, no ofrecía nada que pudiera seducirlo.

Pero, dejando aparte esta aversión por el psicoanálisis, al fin y al cabo común a muchos artistas, Lovecraft tenía algunos motivos personales añadidos para arremeter contra el «charlatán vienés». Porque Freud se permite hablar de los sueños; y lo hace en numerosas ocasiones. Sin embargo, Lovecraft conoce bien los sueños; son en cierto modo su coto de caza. De hecho, pocos escritores han utilizado sus sueños de manera tan sistemática como él; clasifica el material, lo trabaja; a veces se entusiasma y escribe la historia sobre la marcha, sin siquiera despertarse del todo (es el caso de *Nyarlathothep*); en otras ocasiones sólo conserva algunos elementos para insertarlos en una nueva trama; pero, sea como fuere, se toma los sueños muy en serio.

Por lo tanto, podemos considerar que Lovecraft se mostró relativamente moderado con Freud, ya que sólo lo insulta dos o tres veces en su correspondencia; pero pensaba que Freud tenía poco que decir, y que el fenómeno del psicoanálisis se vendría abajo por sí solo. Aun así, encontró tiempo para anotar lo esencial, resumiendo la teoría freudiana en estas dos palabras: «simbolismo pueril». Podríamos escribir cientos de páginas sobre el tema sin dar con una fórmula mucho mejor.

De hecho, Lovecraft no tiene actitud de *novelista*. Casi todos los novelistas creen que su deber es ofrecer una imagen exhaustiva de la vida. Su misión es aportar una nueva «iluminación»; pero sobre los hechos propiamente dichos, no tienen elección alguna. Sexo, dinero, religión, ideología, distribución de la riqueza… un buen novelista no debe hacer caso omiso de nada. Y todo esto debería encajar en una visión *grosso modo* coherente del mundo. Está claro que la tarea es humanamente casi imposible, y el resultado casi siempre decepcionante. Cochino oficio.

De manera más oscura y desagradable, un novelista que trata de la vida en general se encuentra, por fuerza, más o menos comprometido con ella. Lovecraft no tiene ese problema. Podemos objetarle, con razón, que esos detalles de «biología animal» que tanto le molestan desempeñan un papel importante en la existencia, incluso que son ellos los que permiten la supervivencia de la especie. Pero a él le da lo mismo la supervivencia de la especie. «¿Por qué se preocupan tanto del futuro de un mundo condenado?», respondía Oppenheimer, el padre de la bomba atómica, a un periodista

que le preguntaba sobre las consecuencias a largo plazo del progreso tecnológico.

Bastante indiferente a la idea de restituir una imagen coherente o aceptable del mundo, Lovecraft no tiene motivo alguno para hacer concesiones a la vida; ni a los fantasmas, ni a los trasmundos. Ni a nada. Decide pasar por alto deliberadamente todo lo que le parece carente de interés o de calidad artística inferior. Y esta limitación le otorga fuerza, y altura.

Esta idea preconcebida de *limitación creativa* no tiene nada que ver, repitámoslo, con ningún «trapicheo» ideológico. Cuando Lovecraft expresa su desprecio por las «ficciones victorianas», novelas edificantes que atribuyen móviles falsos y pomposos a las acciones humanas, es completamente sincero. Y Sade tampoco habría encontrado en él favor alguno. Trapicheo ideológico, otra vez. Tentativa de embutir la realidad en un esquema preestablecido. Pacotilla. Lovecraft no intenta pintar de distinto color los elementos de la realidad que le desagradan; los pasa por alto con determinación.

Se justificará rápidamente en una carta: «En arte, nunca sirve de nada tener en cuenta el caos del universo, porque ese caos es tan completo que ningún texto escrito lo deja siquiera traslucir. No puedo concebir ninguna imagen verdadera de la estructura de la vida y de la fuerza cósmica que no sea una mezcla de meros puntos cuya disposición sigue espirales sin dirección determinada».

Pero no entenderemos del todo el punto de vista de Lovecraft si consideramos esta limitación voluntaria tan sólo como un prejuicio filosófico, sin ver que se trata al mismo tiempo de un *imperativo técnico*. Cierto es que algunos móviles humanos no tienen cabida en su obra; en arquitectura, una de las primeras elecciones que se deben hacer es la de los materiales a emplear.

Entonces veréis una poderosa catedral

No es inoportuno comparar una novela tradicional a un viejo flotador mecido por las aguas que empieza a desinflarse. Asistimos a un escape generalizado y bastante débil, una especie de supuración de humores que al final no conduce sino a una nada confusa y arbitraria.

Lovecraft tapa con fuerza algunos puntos del flotador (el sexo, el dinero) por los que no querría que escapase nada. Es la técnica de la *constricción*. El resultado es que, en los lugares que ha elegido, surge un potente chorro, una extraordinaria eflorescencia de imágenes.

Lo que tal vez produzca la impresión más profunda cuando se leen por primera vez los relatos de Lovecraft son las descripciones arquitectónicas de *En la noche de los tiempos* y *En las montañas de la locura*. Aquí, más que en cualquier otra parte, nos hallamos en presencia de un nuevo mundo. El terror mismo desaparece. Cualquier sentimiento humano desaparece, excepto la fascinación, por primera vez aislada con semejante pureza.

Sin embargo, en los cimientos de las gigantescas ciudadelas que imaginó HPL, se ocultan criaturas de pesadilla. Lo sabemos, pero tenemos tendencia a olvidarlo; igual que sus héroes, que caminan como en sueños hacia un destino catastrófico, arrastrados por la pura exaltación estética.

La lectura de estas descripciones estimula al principio y luego pone freno a cualquier intento de adaptación visual (pictórica o cinematográfica). Las imágenes fluyen a la conciencia; pero ninguna parece lo bastante sublime, lo bastante desmesurada; ninguna alcanza la altura del sueño. En cuanto a las adaptaciones cinematográficas propiamente dichas, nadie ha intentado nada hasta el momento.

No es temerario suponer que tal o cual joven, entusiasmado por la lectura de los relatos de Lovecraft, decidiera estudiar arquitectura. Pero lo más probable es que tropezara con la decepción y el fracaso. La insípida y apagada funcionalidad de la arquitectura moderna, su encarnizada insistencia en desplegar formas simples y pobres, en utilizar materiales fríos y vulgares, son demasiado evidentes como para achacarlos al azar. Y nadie, al menos antes de que pasen una cuantas generaciones, volverá a labrar los fantásticos encajes de los palacios de Irem.

Descubrimos una arquitectura poco a poco, desde distintos ángulos, *moviéndonos dentro de ella*; ni un cuadro ni una película lograrán jamás restituir este elemento; un elemento que, por pasmoso que nos parezca, Howard Phillips Lovecraft consiguió recrear en sus relatos.

Lovecraft era un arquitecto innato, y tenía muy poco de pintor; sus colores no son auténticos colores; son más bien atmósferas o, para ser preciso, *iluminaciones*, cuya única función es realzar las arquitecturas descritas. Siente especial predilección por

los resplandores mortecinos de una luna gibosa y decreciente; pero no desdeña la explosión sangrienta y carmesí de un crepúsculo romántico ni la limpidez cristalina de un azur inaccesible.

Las estructuras ciclópeas y demenciales que imaginó HPL provocan en la mente un trastorno violento y definitivo, más violento incluso (lo cual es paradójico) que los magníficos dibujos arquitectónicos de Piranesi o Monsu Desiderio. Tenemos la impresión de haber visitado antes, en sueños, esas gigantescas ciudades. En realidad, Lovecraft no hace más que transcribir lo mejor que puede sus propios sueños. Más tarde, ante una arquitectura especialmente grandiosa, nos sorprendemos pensando: «qué lovecraftiano»…

La primera razón del éxito del escritor se revela de inmediato al recorrer su correspondencia. Howard Phillips Lovecraft formaba parte de esos hombres, no tan numerosos, que caen en un violento trance estético en presencia de una hermosa arquitectura. En sus descripciones de un amanecer sobre los campanarios de Providence, o del laberinto en escalera de las callejuelas de Marblehead, pierde cualquier sentido de la medida. Los adjetivos y los signos de exclamación se multiplican, fragmentos de conjuros le vienen a la memoria, las imágenes se atropellan en su mente; se sume en un auténtico delirio extático.

Aquí tenemos otro ejemplo, en el que describe a su tía sus primeras impresiones de Nueva York:

> He estado a punto de desmayarme de exaltación estética admirando el panorama: ese decorado vespertino con las luces innumerables de los rascacielos, los reflejos espejeantes y los faroles de los barcos rebotando en el agua, la resplandeciente Estatua de la Libertad a la izquierda, y a la derecha el arco refulgente del puente de Brooklyn. Era más poderoso que los sueños de la leyenda del Mundo Antiguo: una constelación de infernal majestad, ¡un poema en el incendio de Babilonia! […]
>
> Todo esto se suma a las luces extrañas, a los ruidos extraños del puerto, donde el tráfico del mundo entero alcanza su apogeo. Sirenas de niebla, campanas de embarcaciones, el chirrido de los tornos de mano a lo lejos… visiones de las lejanas orillas de la India, donde el incienso de extrañas pagodas incita a cantar a unas aves de plumaje centelleante, donde los camelleros con túnicas de colores chillones se dedican al trueque delante de las tabernas de madera de sándalo con marineros de voz grave cuyos ojos reflejan todo el misterio del mar. Sedas y especias, adornos curiosamente trabajados en oro de Bengala, dioses y elefantes de extraña talla en jade y cornalina. ¡Ah, Dios mío! ¡Ojalá pudiera expresar la magia de la escena!

Del mismo modo, ante los tejados redondeados de Salem, verá resurgir procesiones de puritanos con ropajes negros, rostros severos y extraños sombreros cónicos, arrastrando hacia la pira a una anciana que no deja de gritar.

Durante toda su vida Lovecraft sueña con viajar a Europa, aunque nunca tendrá los medios para hacerlo. Sin embargo, si había un hombre en Norteamérica nacido para apreciar los tesoros arquitectónicos del Viejo Mundo era él. Cuando habla de «desmayarse de exaltación estética», no exagera. Y a Kleiner le dice muy en serio que el hombre se parece al pólipo del coral, cuyo único destino es «construir grandes y magníficos edificios minerales, para que la luna pueda iluminarlos tras su muerte».

Por falta de dinero, Lovecraft nunca saldrá de Norteamérica, y apenas de Nueva

Inglaterra. Pero teniendo en cuenta la violencia de sus reacciones en Kingsport o Marblehead, podemos preguntarnos qué habría sentido de haberse visto trasladado a Salamanca o a Notre-Dame de Chartres.

Porque la arquitectura onírica que nos describe es, como la de las grandes catedrales góticas o barrocas, una arquitectura *total*. La armonía heroica de los planos y de los volúmenes se hace notar con violencia; pero también los pináculos, los minaretes, los puentes voladizos sobre abismos están sobrecargados de una ornamentación exuberante, que contrasta con gigantescas superficies de piedra lisa y desnuda. Bajorrelieves, altorrelieves y frescos adornan las bóvedas titánicas que llevan de un plano inclinado a otro en las entrañas de la tierra. Muchos remiten a la grandeza y decadencia de una raza; otros, más simples y geométricos, parecen sugerir inquietantes vislumbres místicas.

La arquitectura de H. P. Lovecraft, como la de las grandes catedrales, como la de los templos hindúes, es mucho más que un juego matemático de volúmenes. Está impregnada de principio a fin por la idea de una dramaturgia esencial, de una dramaturgia mítica que da sentido al edificio. Que teatraliza el menor de los espacios, utiliza los recursos de las diferentes artes plásticas, hace confluir en su provecho la magia de los juegos de luz. Es una arquitectura *viva*, porque se basa en una concepción viva y emocional del mundo. En otras palabras, es una arquitectura sagrada.

Y vuestros sentidos, portadores de indecibles desórdenes

La atmósfera de abandono y de muerte era extremadamente opresiva, y el olor a pescado casi intolerable.

El mundo apesta. Olor a cadáveres y a pescado, entremezclados. Sensación de fracaso, asquerosa degeneración. El mundo apesta. No hay fantasmas bajo la luna tumefacta; sólo cadáveres hinchados y ennegrecidos, a punto de estallar en un vómito pestilente.

No hablemos del tacto. Tocar a los seres, a las entidades vivas, es una experiencia impía y repugnante. Su horrible piel, abotargada y granujienta, supura humores putrefactos. Sus tentáculos succionadores, sus órganos de prensión y masticación son una constante amenaza. Los seres, y su espantoso vigor corporal. Una efervescencia amorfa y nauseabunda, una hedionda Némesis de quimeras medio abortadas; una blasfemia.

A veces la visión nos llena de terror, a veces nos deja entrever maravillosas arquitecturas fantásticas. Pero, ay, tenemos cinco sentidos. Y los demás sentidos convergen para confirmar que el universo es algo francamente *repulsivo*.

Se ha observado a menudo que los personajes de Lovecraft, difíciles de distinguir entre sí, sobre todo en los «grandes textos», son otras tantas proyecciones del propio autor. Cierto. A condición de que no arrebatemos a la palabra «proyección» su sentido de simplificación. Se trata de proyecciones de la verdadera personalidad de Lovecraft en el mismo sentido en que una superficie plana puede ser la proyección ortogonal de un volumen. Es cierto que la forma general se reconoce. Estudiantes o profesores de una universidad de Nueva Inglaterra (mejor si es la Universidad de Miskatonic); especialistas en antropología o en folklore, a veces en economía política o en geometría no euclidiana; de temperamento discreto y reservado, con el rostro largo y demacrado; todos atraídos, por profesión y por temperamento, hacia las satisfacciones del espíritu. Es una especie de esquema, de *retrato robot*, por regla general, no sabemos más de ellos.

Lovecraft no decidió de inmediato poner en escena personajes intercambiables y *anodinos*. En sus relatos de juventud, se toma el trabajo de describir en cada ocasión a un narrador diferente, con su entorno social, su historia personal e incluso su psicología… A veces ese narrador es un poeta, o un hombre animado por *sentimientos poéticos*; vena que produjo los fracasos más indiscutibles de HPL.

Sólo poco a poco llega a reconocer la inutilidad de cualquier psicología diferenciada. Sus personajes apenas la necesitan; les basta un equipamiento sensorial en buen estado. Porque su única función real es *percibir*.

Incluso podríamos decir que la deliberada insipidez de los personajes de Lovecraft contribuye a reforzar la fuerza de convicción de su universo. Cualquier

rasgo psicológico demasiado acusado podría sesgar su testimonio, arrebatarle un tanto de su transparencia; saldríamos del terreno del horror material para entrar en el ámbito del terror psíquico. Y Lovecraft no quiere describir psicosis, sino realidades repugnantes.

Sin embargo, sus héroes se pliegan a esa cláusula de estilo, tan apreciada por los escritores fantásticos, consistente en afirmar que tal vez su relato sólo sea una mera pesadilla, fruto de una imaginación enfebrecida por la lectura de libros impíos. Tampoco es que sea muy grave; no lo creemos ni por un momento.

Asaltados por abominables percepciones, los personajes de Lovecraft se comportan como observadores mudos, inmóviles, totalmente impotentes, paralizados. Querrían huir, o sumirse en el letargo de un misericordioso desvanecimiento. Pero no hay nada que hacer. Se quedan clavados en el sitio, mientras la pesadilla se organiza en torno a ellos. Mientras las percepciones visuales, auditivas, olfativas y táctiles se multiplican y se despliegan en un *crescendo* aterrador.

La obra de Lovecraft da un sentido preciso y alarmante a la famosa frase «desorden de los sentidos». Por ejemplo, a poca gente le parecerá infecto y repelente el olor yodado de las algas; salvo, por supuesto, a los lectores de *La sombra sobre Innsmouth*. Del mismo modo, después de haber leído a Lovecraft es difícil mirar con tranquilidad a un batracio. Todo esto hace de la lectura de sus relatos una experiencia bastante dura.

Transformar las percepciones ordinarias de la vida en fuente inagotable de pesadillas: ése es el audaz desafío de cualquier escritor de literatura fantástica. Lovecraft lo consigue a la perfección, dotando a sus descripciones de un toque de degeneración babosa único en el género. Por mucho que cerremos sus libros y creamos haber dejado atrás a esos idiotas mulatos y semiamorfos que los pueblan, esos humanoides de andares fofos y arrastrados, piel escamosa y áspera, aletas de la nariz planas y dilatadas, respiración sibilante, volverán tarde o temprano a nuestras vidas.

En el universo lovecraftiano hay que reservar un lugar especial a las percepciones auditivas; HPL no apreciaba mucho la música, y sus preferencias en la materia se centraban en las operetas de Gilbert y Sullivan. Pero en la escritura de sus cuentos demuestra tener un oído peligrosamente fino; cuando un personaje, apoyando las manos en la mesa que tenemos delante, emite un débil sonido de succión, ya sabemos que estamos en un relato de Lovecraft; al igual que cuando distinguimos en su risa un matiz de *cacareo*, o un extraño chirrido de insecto. La precisión maníaca con que Lovecraft organiza la *banda sonora* de sus relatos cuenta mucho, está claro, en el éxito de los más espantosos. No me refiero solamente a *La música de Erich Zann*, donde, de manera excepcional, la música provoca, por sí misma, el horror cósmico; sino a todos los demás, en los que alternando con sutileza las percepciones visuales y

auditivas, haciéndolas converger y en otras ocasiones, de forma extravagante, divergir de repente, nos lleva con gran seguridad a un patético estado de nervios.

Aquí tenemos, por ejemplo, una descripción extraída de *Prisionero de los faraones*, relato menor escrito por encargo del prestidigitador Harry Houdini, que no obstante contiene algunos de los más bellos desórdenes verbales de Howard Phillips Lovecraft:

> De repente, llamó mi atención algo que había golpeado mis oídos antes de haber recuperado del todo la conciencia: desde algún lugar situado aún más abajo, en las entrañas de la tierra, llegaban ciertos sonidos acompasados y precisos que no se parecían a nada de lo que había oído hasta entonces. Intuitivamente, comprendí que eran muy antiguos. Los producía un grupo de instrumentos que mis conocimientos de egiptología me permitieron identificar: flauta, sambuca, sistro y pandero. El ritmo de aquella música me transmitió un sentimiento de espanto mucho más fuerte que todos los terrores del mundo, un espanto extrañamente separado de mí mismo, semejante a una especie de piedad por nuestro planeta, que encierra en sus profundidades tantos horrores.
>
> Los sonidos aumentaron de volumen y sentí que se acercaban. ¡Que todos los dioses del Universo se unan para que jamás tenga que volver a oír algo así! Empecé a distinguir las mórbidas y múltiples pisadas de criaturas en movimiento. Lo más horrible era que pasos tan desiguales pudieran avanzar con un ritmo tan perfecto. Las monstruosidades venidas de lo más profundo de la tierra debían de haberse entrenado durante miles de años para desfilar de aquella manera. Caminaban, cojeaban, tableteaban, reptaban, daban saltitos, todo al son aterradoramente discordante de aquellos instrumentos infernales. Entonces me eché a temblar…

Este pasaje no es un paroxismo. En este momento del relato, en sentido estricto, todavía no ha ocurrido nada. Esas cosas que tabletean, reptan y dan saltitos van a seguir acercándose. Al final, vamos a *verlas*.

Después, algunas noches, a esa hora en la que todo duerme, tendremos tendencia a oír «las mórbidas y múltiples pisadas de criaturas en movimiento». No debemos sorprendernos. Ése era el objetivo.

Trazarán el esquema de un delirio integral

De los ángulos interiores de la cabeza en forma de estrella marina surgen cinco tubos rojizos rematados por tumescencias del mismo color que, al ser presionadas, se abren en orificios en forma de campana, provistos de salientes blancos semejantes a dientes afilados: probablemente bocas. Todos estos tubos, pestañas y puntas de la cabeza estaban replegados cuando encontramos los especímenes. A pesar de la naturaleza coriácea del tejido, su flexibilidad es sorprendente.

En la parte inferior del torso, torpe contrapartida de la cabeza y sus apéndices, vemos una especie de cuello bulboso carente de oídos, pero dotado de una forma verdosa de cinco puntas.

Brazos musculosos y duros, de cuatro pies de longitud: siete pulgadas de diámetro en la base, dos pulgadas en el extremo. Cada punta termina en una membrana triangular de ocho pulgadas de longitud y seis pies de anchura. Es esta especie de aleta lo que dejó vestigios en una roca de unos mil millones de años de antigüedad.

De los ángulos interiores de la forma verdosa de cinco puntas salen tubos rojizos de dos pies de longitud, que en la base miden tres pulgadas de diámetro y en el extremo, una. Acaban en un pequeño orificio. Todas estas partes son duras como el cuero pero muy flexibles. Sin duda, los brazos provistos de aletas se utilizaban para el desplazamiento en tierra o en el agua. En la parte inferior del torso hay diferentes apéndices replegados, exactamente como los de la cabeza.

La descripción de los Antiguos de *En las montañas de la locura*, obra a la que pertenece este pasaje, se ha convertido en un clásico. Si hay un tono que nadie esperaba encontrar en el relato fantástico es el de un informe de disección. Dejando aparte a Lautréamont, que copió páginas de una enciclopedia de la conducta animal, no está muy claro qué predecesor podríamos atribuir a Lovecraft. Y, desde luego, éste nunca había oído hablar de los *Cantos de Maldoror*. Parece haber llegado por su cuenta y riesgo a este descubrimiento: la utilización del vocabulario científico puede constituir un extraordinario estimulante de la imaginación poética. El contenido propio de las enciclopedias —preciso, elaborado en detalles y rico en antecedentes teóricos— puede producir un efecto delirante y extático.

En las montañas de la locura es uno de los ejemplos más bellos de esta exactitud onírica. Se citan todos los nombres de lugares, se multiplican las indicaciones topográficas; cada decorado del drama está situado con precisión gracias a su latitud y su longitud. Podríamos seguir perfectamente las peregrinaciones de los personajes en un mapa a gran escala del Antártico.

Los héroes de este largo relato son un equipo de científicos, lo cual permite una interesante variación de puntos de vista; las descripciones de Lake están relacionadas con la fisiología animal, las de Peabody con la geología… HPL se llega a permitir el lujo de incluir en el equipo a un estudiante apasionado por la literatura fantástica, que cita regularmente pasajes de *Arthur Gordon Pym*. Lovecraft ya no teme medirse con Poe. En 1923, todavía calificaba sus producciones de «horrores góticos» y se declaraba fiel al «estilo de los viejos maestros, especialmente Edgar Poe». Pero ya ha superado esa etapa. Al introducir a la fuerza en el relato fantástico el vocabulario y los conceptos de las ramas del conocimiento humano que más ajenas le resultan, acaba de hacer estallar el marco. Y sus primeras publicaciones en Francia aparecen, por si acaso, en una colección de ciencia ficción. Una manera de declararlo

inclasificable.

El vocabulario clínico de la fisiología animal y la nomenclatura, más misteriosa aún, de la paleontología (los estratos pseudoarqueanos del Cretáceo superior…) no son los únicos lenguajes que Lovecraft incluirá en su universo. Pronto se dará cuenta del interés de la terminología lingüística. «El individuo, de facies curtida y rasgos que recuerdan vagamente a los reptiles, se expresaba mediante elisiones fricativas y rápidas sucesiones de consonantes que evocaban oscuramente algunos dialectos protoakkadianos».

La arqueología y el folklore también forman parte del proyecto desde el principio. «¡Tenemos que revisar todo lo que sabemos, Wilmarth! ¡Estos frescos preceden en siete mil años a las necrópolis sumerias más antiguas!». Y HPL nunca falla el tiro cuando introduce en el relato una alusión a «ciertas costumbres rituales particularmente repugnantes de los indígenas de Carolina del Norte». Pero lo más sorprendente es que no se conforma con las ciencias humanas; se atreve también con las ciencias «duras», las más teóricas, las más alejadas —a priori— del universo literario.

La sombra sobre Innsmouth, probablemente el relato más aterrador de Lovecraft, se basa de principio a fin en la idea de una degeneración genética «horrorosa y casi innombrable». Primero afecta a la voz y al modo de pronunciar las vocales, y después se extiende a la forma general del cuerpo, la anatomía de los sistemas respiratorio y circulatorio… El gusto por el detalle y el sentido de la progresión dramática convierten la lectura en una dura prueba. Debemos observar que la genética no sólo se utiliza por la fuerza evocativa de sus términos, sino también como armazón teórico del relato.

En la fase siguiente, HPL se sumerge sin vacilación en los recursos entonces inexplorados de las matemáticas y las ciencias físicas. Fue el primero en presentir la fuerza poética de la topología; en estremecerse con los trabajos de Gódel sobre la cualidad incompleta de los sistemas lógicos formales. Sin duda eran necesarias extrañas construcciones axiomáticas, con implicaciones vagamente repelentes, para permitir el surgimiento de las tenebrosas entidades en torno a las cuales se articula el ciclo de Cthulhu.

«Un hombre con ojos de oriental declaró que el tiempo y el espacio eran relativos». Esta extravagante síntesis de los trabajos de Einstein, extraída de *Hipnos* (1922), no es más que un tímido preámbulo al desencadenamiento teórico y conceptual que tendrá su apogeo diez años más tarde en *Los sueños de la casa de la bruja*, que intenta explicar las abyectas circunstancias que permiten a una anciana del siglo XVII «adquirir conocimientos matemáticos que trascienden los trabajos de Planck, Heisenberg, Einstein y Sitter». Los ángulos de su morada, donde vive el desventurado Walter Gilman, muestran desconcertantes peculiaridades que sólo pueden explicarse en el marco de una geometría no euclidiana. Poseído por la fiebre

del conocimiento, Gilman desdeña todas las materias que le enseñan en la universidad salvo las matemáticas, donde demostrará un auténtico talento para resolver ecuaciones de Riemann que dejará estupefacto al profesor Upham. Éste «aprecia sobre todo su demostración de los estrechos vínculos entre las matemáticas trascendentales y ciertas ciencias mágicas de una antigüedad casi inconcebible, que dan fe de un conocimiento del cosmos muy superior al nuestro». Lovecraft añade al párrafo las ecuaciones de la mecánica cuántica (que acababa de ser descubierta), y de inmediato las califica de «impías y paradójicas». Walter Gilman morirá con el corazón devorado por una rata que procede, según sugiere claramente el autor, de regiones del cosmos «completamente ajenas a nuestro continuo espacio-temporal».

Así pues, en sus últimos relatos, Lovecraft utiliza los recursos multiformes de la descripción de un saber total. El oscuro recuerdo de ciertos ritos de fecundación en una degenerada tribu tibetana, las desconcertantes particularidades algebraicas de los espacios prehilbertianos, el análisis de la desviación genética en una población de lagartos semiamorfos de Chile, los obscenos conjuros de una obra de demonología compilada por un monje franciscano medio loco, el comportamiento impredecible de un grupo de neutrinos sometidos a un campo magnético de intensidad creciente, las espantosas esculturas, jamás expuestas al público, de un inglés decadente… todo puede servir para evocar un universo multidimensional en el que los ámbitos más heterogéneos del saber confluyen y se entremezclan para crear ese estado de trance poético que acompaña a la revelación de las verdades prohibidas.

Las ciencias, en su titánico esfuerzo de descripción *objetiva* de lo real, le proporcionarán esa herramienta de reducción visionaria que necesita. HPL aspira a un terror objetivo. Un terror liberado de cualquier connotación psicológica o humana. Quiere, según sus propias palabras, crear una mitología que «todavía tuviera sentido para las inteligencias compuestas de gases de las nebulosas en espiral».

Del mismo modo que Kant desea establecer los fundamentos de una moral válida «no sólo para el hombre, sino para toda criatura racional», Lovecraft desea crear un universo fantástico capaz de aterrorizar a cualquier criatura dotada de razón. Por otra parte, los dos hombres tienen otros puntos en común; además de su delgadez y su afición a los dulces, podemos señalar la sospecha que pesaba sobre ambos de *no ser del todo humanos*. Sea como fuere, el «solitario de Königsberg» y el «recluso de Providence» se dan la mano en su voluntad heroica y paradójica de pasar *por alto* a la humanidad.

Que se perderá en la innombrable arquitectura de los tiempos

El estilo de informe científico que utiliza Lovecraft en sus últimos relatos obedece al siguiente principio: *cuanto más monstruosos e inconcebibles sean los acontecimientos y entidades descritos, más precisa y clínica ha de ser la descripción*. Para diseccionar lo innombrable, se necesita un escalpelo.

Por lo tanto, hay que excluir cualquier impresionismo. Se trata de construir una literatura vertiginosa; y no hay vértigo sin cierta *desproporción de escala*, sin cierta yuxtaposición de lo minucioso y lo ilimitado, de lo puntual y lo infinito.

Por eso, en *En las montañas de la locura*, Lovecraft se empeña en puntualizar la latitud y la longitud de cada momento del drama. Y a la vez pone en escena entidades de mucho más allá de nuestra galaxia, a veces incluso de más allá de nuestro continuo espacio-temporal. Con ello quiere crear una sensación de oscilación; los personajes se desplazan entre puntos concretos, pero se columpian al borde de un abismo.

Lo cual tiene su contrapartida exacta en el ámbito temporal. Si entidades separadas de nosotros por cientos de millones de años vienen a manifestarse en nuestra historia humana, es importante datar con precisión los momentos de sus apariciones. Son puntos de ruptura. Que permiten la irrupción de lo indecible.

El narrador de *En la noche de los tiempos* es un profesor de economía política que desciende de antiguas familias «rebosantes de salud» de Massachussets. Ponderado, equilibrado, nada le predispone a la transformación que se abatirá sobre él el jueves 14 de mayo de 1908. Al amanecer despierta aquejado de migraña, pero, aun así, se dirige a dar sus clases como todos los días. Y luego ocurre algo:

> A eso de las diez y veinte de la mañana, mientras impartía a los alumnos de primer año una clase sobre las diversas tendencias, pasadas y presentes, de la economía política, vi formas extrañas bailando delante de mis ojos y creí encontrarme en una sala con una decoración estrafalaria.
>
> Mis palabras y mis pensamientos se desviaron del tema que estaba tratando, y los alumnos comprendieron que algo grave me sucedía. Luego perdí el conocimiento y me derrumbé en mi silla, sumiéndome en un letargo del que nadie logró sacarme. Pasaron cinco años, cuatro meses y trece días antes de que recobrara el uso normal de mis facultades y una visión ajustada del mundo.

Así es; tras un desvanecimiento de dieciséis horas y media, el profesor recobra el conocimiento; pero en su personalidad parece haberse operado una sutil modificación. Manifiesta una asombrosa ignorancia respecto a las realidades más elementales de la vida cotidiana, junto con un conocimiento sobrenatural de hechos pertenecientes al pasado más lejano; y a veces habla del futuro en términos pavorosos. En ocasiones, su conversación deja traslucir una extraña ironía, como si conociera a la perfección, desde hace mucho tiempo, *la cara oculta del asunto*. Incluso el juego de sus músculos faciales ha cambiado por completo. Su familia y sus amigos sienten hacia él una repugnancia instintiva, y su mujer acabará por pedir el

divorcio, alegando que se trata de un extraño «que usurpa el cuerpo de su esposo».

Cierto, el cuerpo de su marido ha sido invadido por el espíritu de un miembro de la Gran Raza, una especie de conos rugosos que reinaban en la Tierra mucho antes de la aparición del hombre, y que habían adquirido la capacidad de proyectar su mente hacia el futuro.

La reintegración de la mente de Nathanial Wingate Peaslee a su envoltura corporal tiene lugar el 27 de septiembre de 1913; la transmutación comienza a las once y cuarto de la mañana y termina poco antes de mediodía. Las primeras palabras del profesor, tras cinco años de ausencia, serán exactamente la continuación de la clase de economía política que estaba dando a sus alumnos al principio del relato… Bello efecto de simetría, construcción del relato redondo.

La yuxtaposición de «hace trescientos millones de años» y de «a las once y cuarto» es igualmente típica. Otra vez un procedimiento que toma prestado a la arquitectura.

Todo relato fantástico se presenta como la intersección de entidades monstruosas, situadas en esferas inimaginables y prohibidas, con el plano de nuestra existencia ordinaria. En Lovecraft, el trazado de la intersección es firme y preciso; gana en densidad y complejidad a medida que avanza el relato; y es esta precisión narrativa la que logra nuestra adhesión a lo inconcebible.

A veces, HPL utiliza varios trazados convergentes, como en *La llamada de Cthulhu*, que sorprende e impresiona por la riqueza de su estructura. Tras una noche de pesadillas, un artista decadente modela una estatuilla singularmente horrible. En esta obra, el profesor Angell reconoce un nuevo ejemplar de la monstruosidad mitad pulpo mitad ser humano que, diecisiete años antes, había impresionado de manera tan desagradable a los participantes del congreso de arqueología de Saint-Louis. Había llevado el espécimen un inspector de policía, que lo había descubierto en el curso de una investigación sobre la persistencia de ciertos ritos vudús con sacrificios humanos y mutilaciones. Otro participante en el congreso había hecho alusión al ídolo marino adorado por degeneradas tribus esquimales.

Tras el fallecimiento «accidental» del profesor Angell, empujado con violencia por un marinero negro en el puerto de Providence, su sobrino recoge el hilo de la investigación. Colecciona los recortes de prensa, y termina tropezando con un artículo del *Sydney Bulletin* que cuenta el naufragio de un yate neozelandés y la inexplicable muerte de los miembros de la tripulación. El único superviviente, el capitán Johansen, se ha vuelto loco. El sobrino del profesor Angell viaja a Noruega para interrogarlo; Johansen acaba de morir sin haber recobrado la razón, y la viuda le entrega al sobrino un manuscrito en el que Johansen relata su encuentro en alta mar con una entidad abyecta y gigantesca *que tiene exactamente la misma forma que la estatuilla*.

En este relato, cuya acción se desarrolla en tres continentes, HPL multiplica los

recursos narrativos que refuerzan la impresión de objetividad: artículos de prensa, informes policiales, actas de sociedades científicas… todo converge hasta el paroxismo final: el encuentro de los desventurados compañeros del capitán noruego con el gran Cthulhu en persona: «Johansen piensa que dos de los seis hombres que no consiguieron regresar a nado al barco murieron de terror en aquel instante maldito. Nadie podría describir al monstruo; ninguna lengua sería capaz de poner en palabras aquella visión de locura, aquel caos de gritos inarticulados, aquella espantosa contradicción de todas la leyes de la materia y del orden cósmico».

Entre las 16 y las 16:15 horas se abrió una brecha en la arquitectura de los tiempos. Y a través del hueco así creado, una terrorífica entidad se manifestó en nuestro mundo. *¡Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn!*

El gran Cthulhu, señor de las profundidades interiores. Hastur el Destructor, el que camina en el viento, y a quien no se debe nombrar. Nyarlathothep, el caos reptante. El amorfo y estúpido Azathoth, que babea y echa espumarajos en el centro de toda infinitud. Yog-Sothoth, regente junto con Azathoth, «Todo en Uno y Uno en Todo». Éstos son los principales elementos de esa mitología lovecraftiana que con tanta fuerza va a impresionar a sus sucesores, y que nos sigue fascinando en la actualidad. Los puntos de referencia de lo innombrable.

No se trata de una mitología coherente, de contornos definidos, al contrario de la mitología grecorromana o de tal o cual panteón mágico, casi tranquilizadores por su claridad y su *condición finita*. Las entidades de Lovecraft siguen siendo bastante tenebrosas. El autor evita precisar su distribución de fuerzas y poderes. De hecho, su naturaleza exacta escapa a cualquier concepto humano. Los libros impíos que les rinden homenaje y celebran sus cultos únicamente lo hacen en términos confusos y contradictorios. Siguen siendo, fundamentalmente, *indecibles*. Sólo podemos entrever de forma fugaz su espantoso poder; y los humanos que intentan descubrir algo más sobre ellas lo pagan, inexorablemente, con la demencia y la muerte.

Tercera parte

Holocausto

Tal vez el siglo XX perviva como una edad de oro de la literatura épica y fantástica, una vez que se hayan disipado las mórbidas brumas de las vanguardias desvaídas. Ya ha permitido la emergencia de Howard, Lovecraft y Tolkien. Tres universos radicalmente distintos. Tres pilares de una *literatura de los sueños*, tan despreciada por la crítica como aclamada por el público.

Pero eso no importa. La crítica siempre acaba reconociendo sus equivocaciones; o, más exactamente, los críticos acaban muriéndose, y otros críticos los sustituyen. Así, después de treinta años de desdeñoso silencio, los «intelectuales» han empezado a leer a Lovecraft. Su conclusión ha sido que el hombre tenía una imaginación realmente asombrosa (había que explicar su éxito de algún modo), pero que su estilo era lamentable.

Un poco de seriedad. Si el estilo de Lovecraft es lamentable, podemos concluir alegremente que el estilo no tiene la menor importancia en literatura, y pasar a otra cosa.

Este estúpido punto de vista es, sin embargo, comprensible. Hay que reconocer que Lovecraft no comparte esa concepción elegante, sutil, minimalista y contenida que, por regla general, gana todos los sufragios. Aquí tenemos, por ejemplo, un extracto de *Prisionero de los faraones*:

> Vi el horror de la cara más terrible de la antigüedad egipcia, y descubrí la monstruosa alianza que la unía desde siempre con las tumbas y los templos de los muertos. Vi procesiones fantasmales de sacerdotes con cabezas de toro, halcón, gato e ibis, que desfilaban interminablemente por laberintos subterráneos y titánicos propileos junto a los cuales el hombre no es sino un insecto, y ofrecían sacrificios innombrables a dioses indescriptibles. Colosos de piedra marchaban en la noche sin fin y conducían a hordas de androesfinges risueñas como hienas hasta las orillas de ríos de sombra con las aguas estancadas. Y detrás de todo esto vi la indecible malevolencia de la necromancia primigenia, negra y amorfa, que me buscaba vorazmente en la oscuridad.

No cabe duda de que tales fragmentos, hinchados y enfáticos, son una piedra con la que tropieza cualquier lector culto; pero debemos observar de inmediato que esos pasajes extremistas son también los preferidos de los auténticos aficionados. En este registro, nadie ha conseguido igualar nunca a Lovecraft. Se ha tomado prestada su manera de utilizar los conceptos matemáticos, de precisar la topografía de cada lugar del drama; se ha continuado su mitología, su imaginaria biblioteca demoníaca; pero nadie se ha atrevido jamás a imitar esos párrafos en los que pierde toda contención estilística, en los que adjetivos y adverbios se acumulan hasta la exasperación, en los que deja escapar exclamaciones de puro delirio, como «¡No! ¡Los hipopótamos no deberían tener manos humanas ni llevar antorchas!». Y, sin embargo, ahí está el verdadero objetivo de la obra. Incluso podemos decir que la construcción de los «grandes textos» lovecraftianos, a menudo sutil y elaborada, no tiene otra razón de ser que preparar los pasajes de explosión estilística. Como en *La sombra sobre Innsmouth*, donde encontramos la alucinante confesión de Zadok Alien, el nonagenario alcohólico y medio loco:

Je, je, je, je! Empieza a entenderlo, ¿no? Seguramente le habría gustado estar en mi pellejo en ese momento, y ver en mitad de la noche, desde el terrado en lo alto de mi casa, las cosas que yo vi en la mar… Le digo que las paredes tienen oídos, y que yo no me perdía una palabra de lo que contaban de Obed y los que iban con él al arrecife. Je, je, je, je! Y por eso cogí una noche el catalejo de mi padre, y subí al terrado, y vi que el arrecife estaba lleno de formas hormigueantes que se tiraron al agua en cuanto salió la luna. Obed y los demás estaban en un bote, pero cuando las formas se echaron al agua y no volvieron a aparecer… ¿Le habría gustado ser un crío y estar completamente solo en el terrado mirando esas formas que *no eran humanas*? ¿Le habría gustado, eh? Je, je, je, je…

Lo que enfrenta a Lovecraft con los representantes del buen gusto es más que una cuestión de detalle. Lo más probable es que HPL hubiera considerado fallido un relato en el que no *se pasara de la raya* al menos una vez. Lo cual puede comprobarse *a contrario* en el juicio que emite sobre un colega: «Tal vez Henry James sea un poco demasiado difuso y delicado, acaso esté un poco demasiado acostumbrado a las sutilezas del lenguaje como para crear un horror realmente salvaje, capaz de devastarlo todo».

Un hecho tanto más notable por cuanto Lovecraft fue durante toda su vida el prototipo del caballero discreto, reservado y bien educado. No era en modo alguno la clase de hombre que va contando horrores o delira en público. Nadie lo vio jamás enfurecerse; ni llorar, ni echarse a reír. Una vida reducida al mínimo: todas sus fuerzas vivas se transfirieron a la literatura y a los sueños. Una vida ejemplar.

Antibiografía

Howard Phillips Lovecraft es un ejemplo para todos los que quieren aprender a malograr su vida y, llegado el caso, a triunfar con su obra. Aunque esto último no está garantizado. A fuerza de practicar una política de total no compromiso con las realidades vitales, uno se arriesga a caer en una apatía completa e incluso a dejar de escribir; y eso es justamente lo que estuvo a punto de pasarle a Lovecraft en varias ocasiones. Otro peligro es el suicidio, que hay que aprender a sortear; Lovecraft tuvo siempre a mano, durante varios años, una botellita de cianuro. Puede ser un truco enormemente útil, siempre que uno aguante el tipo. Lovecraft lo aguantó, no sin dificultades.

La primera, el dinero. HPL encarna el desconcertante caso del individuo pobre y desinteresado a la vez. Aunque nunca se hundió en la miseria, tuvo apuros económicos durante toda su vida. Su correspondencia revela dolorosamente que todos los días tenía que andar mirando el precio de las cosas, incluso de los artículos más básicos. Nunca tuvo medios para hacer un gasto importante, como comprar un vehículo o pagarse ese viaje a Europa que tanta ilusión le hacía.

El grueso de sus ingresos provenía de sus trabajos de revisión y de corrección. Consentía en trabajar por tarifas extremadamente bajas, incluso gratis si se trataba de amigos; y cuando no le pagaban una factura, no solía atosigar al acreedor: no era digno de un *gentleman* comprometerse por culpa de sórdidas historias monetarias, ni mostrar una preocupación demasiado viva por sus propios intereses.

Por lo demás, disponía de un pequeño capital procedente de una herencia, al que fue dando pellizcos a lo largo de toda su vida, pero que era demasiado reducido para proporcionarle otra cosa que dinero de bolsillo. Es conmovedor comprobar que, en el momento de su muerte, su capital está casi a cero; como si hubiera vivido el número exacto de años que le habían concedido su fortuna familiar (bastante pobre) y su propia capacidad para el ahorro (bastante grande).

En cuanto a sus obras, no le reportaron prácticamente nada. De todos modos, no le parecía conveniente hacer de la literatura una profesión. Según sus propias palabras: «Un caballero no intenta darse a conocer, lo deja para los egoístas arribistas y mezquinos». Claro, quizá sea difícil apreciar la sinceridad de esta declaración; puede parecernos producto de un enorme tejido de inhibiciones, pero al mismo tiempo hay que considerarla como la aplicación estricta de un código de conducta caduco al que Lovecraft se aferraba con todas sus fuerzas. Siempre quiso verse como un gentilhombre de provincias, que cultiva la literatura como una de las bellas artes, para su propio deleite y el de algunos amigos, sin preocuparse por los gustos del público, los temas de moda o cualquier otra cosa por el estilo. Un personaje semejante ya no tiene cabida en nuestras sociedades; él lo sabía, pero siempre se negó a tomarlo en consideración. Y, de todas formas, lo que lo distinguía del verdadero

«gentilhombre de campo» era que no poseía nada; pero tampoco quería tener eso en cuenta.

En una época de mercantilismo enloquecido, es reconfortante encontrar a alguien que se niega con tal obstinación a «venderse». Leamos, por ejemplo, la carta con la que acompañó, en 1923, el primer envío de algunos manuscritos suyos a *Weird Tales*:

> Estimado señor:
>
> Teniendo por costumbre escribir relatos extraños, macabros y fantásticos para mi propio entretenimiento, me he visto presionado por una docena de amigos llenos de buenas intenciones para que someta algunos de mis horrores góticos a la consideración de su recientemente fundada revista. Le adjunto cinco relatos escritos entre 1917 y 1923.
>
> Los dos primeros son, probablemente, los mejores. Si no le convencieran sería inútil, por tanto, que leyese los siguientes. […]
>
> No sé si le gustarán, pues no me preocupan las exigencias de los textos «comerciales». Mi único objetivo es el placer que experimento al crear situaciones extrañas, efectos de ambiente; y el único lector al que tengo en cuenta soy yo mismo. Mis modelos siempre son los antiguos maestros, especialmente Edgar Poe, que ha sido mi escritor favorito desde mi primera infancia. Si, por algún milagro, se decidiese a publicar mis cuentos, sólo desearía poner una condición: que no me corten nada. Si el texto no puede imprimirse tal y como fue escrito, con todos sus puntos y comas, aceptará su rechazo con agradecimiento. Pero no cabe duda de que no arriesgo mucho en este aspecto, porque hay pocas posibilidades de que mis manuscritos se beneficien de su consideración. *Black Mask* ya ha rechazado *Dagón*, que les había propuesto a instancias de otra persona, como es el caso de los manuscritos que le adjunto.

Lovecraft cambiará en muchos aspectos, sobre todo en su devoción por el estilo de los «antiguos maestros». Pero su actitud altiva y masoquista a la vez, salvajemente anticomercial, no sufrirá variaciones; se negará a dactilografiar sus textos, enviará a los editores manuscritos sucios y arrugados, siempre mencionará los rechazos precedentes… Todo para desagradar. Ninguna concesión. En este aspecto también jugaba contra sí mismo.

Naturalmente, sólo estoy familiarizado con los fenómenos del amor a través de lecturas superficiales.

Carta del 27 de septiembre de 1919 a Reinhardt Kleiner

En la biografía de Lovecraft hay muy pocos acontecimientos. «Nunca ocurre nada» es uno de los temas principales de sus cartas. Pero puede decirse que su vida, ya reducida a tan poca cosa, habría estado totalmente vacía si Sonia Haft Greene no se hubiera cruzado en su camino.

Como él, ella pertenecía al movimiento del «periodismo aficionado». Muy activo en Estados Unidos en torno a 1920, este movimiento proporcionó a muchos escritores aislados, fuera de los circuitos de la edición, la satisfacción de ver su producción impresa, distribuida y leída. Ésta será la única actividad social de Lovecraft; gracias a ella conocerá a todos sus amigos, y también a su esposa.

Cuando se conocen, ella tiene treinta y ocho años, es decir, siete más que él. Divorciada, tiene una hija de dieciséis años de su primer marido. Vive en Nueva York y se gana la vida como dependienta en una tienda de ropa.

Al parecer, ella se enamora de él de inmediato. Por su parte, Lovecraft guarda una actitud reservada. A decir verdad, no sabe absolutamente nada de mujeres. Es ella quien tiene que dar el primer paso, e incluso los siguientes. Lo invita a cenar, va a visitarlo a Providence. Finalmente, en una pequeña villa de Rhode Island llamada Magnolia, toma la iniciativa y lo besa. Lovecraft se sonroja, luego palidece. Como Sonia se burla cariñosamente de él, tiene que explicarle que es la primera vez que lo besan desde su más tierna infancia.

Esto sucede en 1922, y Lovecraft tiene treinta y dos años. Sonia y él se casan dos años más tarde. Con el paso de los meses, él parece deshelarse poco a poco. Sonia Greene es una mujer extraordinariamente cariñosa y encantadora; y además muy hermosa, según la opinión general. Y lo inconcebible termina ocurriendo: el viejo *gentleman* se enamora.

Más adelante, tras el fracaso del matrimonio, Sonia destruirá todas las cartas de Lovecraft; sólo queda una, extraña y patética por la voluntad de comprender el amor humano por parte de alguien que se siente, en todos los aspectos, tan alejado de la humanidad. Reproduzco algunos breves párrafos:

Querida señora Greene:

El amor recíproco de un hombre y una mujer es una experiencia de la imaginación que consiste en atribuir a su objeto cierta relación singular con la vida estética y emocional de quien lo experimenta, y depende de condiciones particulares que ese objeto ha de cumplir. […]

La adaptación y un perfecto entendimiento llegan tras largos años de amor alimentado lentamente; los recuerdos, los sueños, los delicados estímulos estéticos y las impresiones cotidianas de una belleza de ensueño se convierten en modificaciones permanentes gracias a la influencia que cada uno ejerce sobre el otro. […]

Hay una considerable diferencia entre los sentimientos de la juventud y los de la madurez. Hacia los cuarenta años, o tal vez los cincuenta, empieza a operarse un cambio completo; el amor alcanza una profundidad tranquila

y serena fundada en una afectuosa asociación, junto a la cual el entusiasmo erótico de la juventud cobra un cierto aspecto de mediocridad y envilecimiento.

La juventud conlleva estímulos erógenos e imaginarios vinculados a los fenómenos táctiles de los cuerpos esbeltos en actitudes virginales y a la memoria visual de las formas estéticas clásicas, que simbolizan una especie de frescor y de inmadurez primaveral muy hermosas, pero que nada tienen que ver con el amor conyugal.

Estas consideraciones no son erróneas en teoría; simplemente, parecen fuera de lugar. Digamos que, como carta de amor, el conjunto es bastante poco corriente. Sea como fuere, ese manifiesto antierotismo no detendrá a Sonia. Ella se siente capaz de acabar con las reticencias de su extraño enamorado. En las relaciones entre los seres hay elementos totalmente incomprensibles; una evidencia que este caso ilustra a la perfección. Sonia parece haber comprendido muy bien a Lovecraft: su frigidez, su inhibición, su rechazo y su repugnancia por la vida. En cuanto a él, que se considera viejo a los treinta años, nos sorprende por haber pensado siquiera en unirse a esa criatura dinámica, fértil, llena de vida. Judía divorciada, para colmo; lo cual, para un antisemita conservador como él, tendría que haber sido un obstáculo insuperable.

Algunos han sugerido que Lovecraft esperaba que su esposa lo mantuviera; no es inverosímil, aunque los acontecimientos que siguieron iban a desmentir cruelmente esa perspectiva. Como escritor, pudo ceder también a la tentación de «adquirir nuevas experiencias» en lo tocante a la sexualidad y al matrimonio. Y, finalmente, hay que recordar que fue Sonia quien tomó la iniciativa, y que Lovecraft nunca fue capaz de decir que no a nada. Pero la explicación más inverosímil sigue pareciendo la mejor: que Lovecraft, *en cierto modo*, se enamoró de Sonia, como Sonia se había enamorado de él. Y estos dos seres tan dispares, pero que se amaban, fueron unidos por los vínculos del matrimonio el 3 de marzo de 1924.

El impacto neoyorquino

Inmediatamente después del matrimonio, la pareja se instala en Brooklyn, en el apartamento de Sonia. Lovecraft vivirá allí los dos años más sorprendentes de su vida. El recluso misántropo y un tanto siniestro de Providence se transforma en un hombre afable, lleno de vida, siempre dispuesto a salir a un restaurante o a un museo. Envía cartas entusiastas para anunciar su matrimonio:

> Dos ya son sólo uno. Una mujer lleva el nombre de Lovecraft. ¡Se ha fundado una nueva familia!
>
> Me gustaría que pudieran ver al abuelito esta semana, levantándose todos los días al amanecer, yendo y viniendo con paso alegre. Y todo esto con la perspectiva, a lo lejos, de un trabajo literario regular… ¡mi primer trabajo de verdad!

Sus corresponsales empiezan a llegar, el apartamento de Lovecraft nunca está vacío. Todos se quedan sorprendidos al conocer a un joven de treinta y cuatro años, cuando esperaban a un viejo desencantado; en esa época, Lovecraft siente la misma sorpresa. Incluso empieza a acariciar sueños de fama literaria, a entrar en contacto con editores, a pensar en la posibilidad del *éxito*. El milagro se llama Sonia.

Ni siquiera echa de menos la arquitectura colonial de Providence, que le parecía indispensable para sobrevivir. Al contrario, su primer contacto con Nueva York se distingue por un asombro maravillado; encontramos un eco en *Él*, relato en gran parte autobiográfico escrito en 1925:

> Al llegar, vi la ciudad en el crepúsculo, desde lo alto de un puente, elevándose majestuosa por encima de las aguas. Sus increíbles cumbres y pirámides se erguían en la noche como flores. Teñida por brumas de color violeta, la ciudad jugaba delicadamente con las nubes arreboladas y las primeras estrellas. Y luego se iluminó, ventana tras ventana. Y sobre las aguas centelleantes, sobre las que se deslizaban temblorosos faroles y las sirenas emitían armonías extrañas, el panorama se asemejaba a un firmamento estrellado, fantástico, bañado en melodías mágicas.

Lovecraft nunca estuvo tan cerca de la felicidad como en ese año de 1924. Su matrimonio podría haber durado. Podría haber encontrado un empleo de redactor en *Weird Tales*. Podría…

Sin embargo todo se vendrá abajo tras un ínfimo suceso cargado de consecuencias: Sonia pierde su empleo. Intentará abrir su propia tienda, pero el negocio fracasará. Por lo tanto, Lovecraft se verá obligado a buscar un trabajo para garantizar la subsistencia de la pareja.

La tarea resulta absolutamente imposible. Sin embargo lo intenta, responde a cientos de ofertas, envía propuestas espontáneas… Un fracaso total. Claro, no tiene ni la menor idea de las realidades que se esconden bajo palabras como dinamismo, competitividad, sentido comercial, eficiencia… Aun así, en una economía que en aquella época ni siquiera estaba en crisis, tendría que haber sido capaz de encontrar un empleo subalterno… Pero no. Nada de nada. En la economía norteamericana de aquellos años no había ningún puesto concebible para un individuo como Lovecraft.

Es una especie de *misterio*; y ni siquiera él, que tiene conciencia de su inadaptación y sus insuficiencias, lo comprende del todo.

Éste es un extracto de la carta circular que termina dirigiendo a «posibles patronos»:

> La idea según la cual ni siquiera un hombre culto y con una buena dosis de inteligencia puede adquirir una rápida competencia en un campo ligeramente alejado de sus costumbres me parecería ingenua; sin embargo, los acontecimientos recientes me han demostrado con la mayor claridad hasta qué punto está extendida esa idea. Desde que, hace dos meses, empecé a buscar un trabajo para el que por naturaleza y por estudios estoy bien preparado, he respondido a cerca de cien anuncios sin siquiera haber logrado la oportunidad de que me escucharan de modo satisfactorio; al parecer, porque no puedo presentar a las diferentes empresas a las que me dirigía pruebas de haber ocupado anteriormente un empleo en el departamento correspondiente. Así pues, abandonando los cauces tradicionales, he decidido, a título de experiencia, tomar la iniciativa.

El lado vagamente burlesco de la tentativa («a título de experiencia», sobre todo, no está mal), no debe ocultar el hecho de que Lovecraft se encontraba en una situación financiera realmente apurada. Y su repetido fracaso le sorprende. Si bien era a medias consciente de no encajar demasiado en la sociedad de su época, tampoco esperaba un rechazo frontal. Más adelante, deja traslucir su angustia cuando anuncia que está dispuesto, «en consideración a la costumbre y a la necesidad, a empezar en las condiciones más modestas, y con la reducida remuneración que habitualmente se concede a los novatos». Pero ni por ésas. Sea cual sea la remuneración, su solicitud no le interesa a nadie. Lovecraft no puede adaptarse a una economía de mercado. Y empieza a vender sus muebles.

Al mismo tiempo, su actitud hacia lo que le rodea se deteriora. Hay que ser pobre para conocer bien Nueva York. Y Lovecraft va a descubrir *el revés del decorado*. Tras la primera descripción de la ciudad encontramos, en *Él*, los siguientes párrafos:

> Pero mis esperanzas se vieron rápidamente desengañadas. Allí donde la luna había producido la ilusión de la belleza y el hechizo, la cruda luz del día sólo reveló la sordidez, la extrañeza y la malsana proliferación de una piedra que se extendía a lo largo y a lo ancho.
>
> Una multitud confluía en esas calles que parecían canales. Eran extranjeros rechonchos y curtidos, con expresiones duras y ojos rasgados, extranjeros astutos, sin sueños y ciegos a lo que los rodeaba. No tenían nada en común con el hombre del antiguo pueblo de colonos, que conservaba en el fondo de su corazón el amor por las verdes praderas y los blancos campanarios de los pueblos de Nueva Inglaterra.

Aquí vemos los primeros indicios de ese racismo que va a alimentar después la obra de HPL. Al principio, reviste una forma bastante corriente: Lovecraft, en paro, amenazado por la pobreza, soporta cada vez peor un entorno urbano duro y agresivo. Además, siente cierta amargura al constatar que inmigrantes de todos los orígenes se introducen sin dificultad en ese *melting-pot*[4] vertiginoso que es la Norteamérica de los años veinte, mientras que él, a pesar de su pura ascendencia anglosajona, sigue en busca de una posición. Pero hay más. Habrá más.

El 31 de diciembre de 1924, Sonia se va a Cincinnati, donde ha encontrado un

empleo. Lovecraft se niega a acompañarla. No soportaría verse exiliado en una ciudad anónima del Medio Oeste. De todas formas ha perdido los ánimos, y empieza a pensar en su regreso a Providence. Podemos seguir sus huellas en *Él*: «Aun así, conseguí escribir unos cuantos poemas, ahuyentando las ganas que tenía de volver a mi hogar, a mi familia, por miedo a parecer que regresaba humillado, con la cabeza baja, fracasado».

Pero se quedará un poco más de un año en Nueva York. Sonia pierde su empleo en Cincinnati, pero encuentra otro en Cleveland. La movilidad norteamericana… Regresa a casa cada quince días, y le da a su marido el dinero necesario para sobrevivir. Y él sigue empeñado en su irrisoria búsqueda de trabajo. En vano. De hecho, Lovecraft se siente terriblemente incómodo. Le gustaría volver a su casa, a Providence, con sus tías, pero no se atreve. Por primera vez en su vida, le resulta imposible comportarse como un caballero. Leamos cómo describe la conducta de Sonia a su tía Lillian Clark:

> Jamás he visto una actitud tan admirable, llena de solicitud y preocupación desinteresada; acepta y disculpa cada dificultad financiera que atravieso desde el momento en que se revela inevitable… Una devoción capaz de aceptar sin un murmullo esta combinación de incompetencia y de egoísmo estético, por opuesta que pueda ser a lo que se podía esperar en un principio, es sin duda un fenómeno tan poco corriente, tan cercano a la santidad en su sentido histórico, que basta con tener el menor sentido de la proporción artística para responder a él con la más viva estima, con admiración y afecto.

Pobre Lovecraft, pobre Sonia. Y lo inevitable termina sucediendo: en abril de 1926, Lovecraft abandona el apartamento de Nueva York y regresa a Providence, a vivir con la mayor de sus tías, Lillian Clark. Se divorcia de Sonia tres años más tarde; y no vuelve a tener relaciones con ninguna otra mujer. En 1926, su vida, en sentido estricto, ha terminado. Su verdadera obra —la serie de los «grandes textos»— está a punto de comenzar.

Nueva York lo marca definitivamente. Su odio contra la «hibridación maloliente y amorfa» de esa Babilonia moderna, contra «el coloso extranjero, bastardo y contrahecho, que farfulla y grita con vulgaridad, carente de sueños, atrapado en sus límites» no deja de exacerbarse, en el transcurso del año 1925, hasta el delirio. Incluso podemos decir que una de las figuras fundamentales de su obra —la idea de una ciudad titánica y grandiosa, en cuyos cimientos pululan repugnantes criaturas de pesadilla— surge directamente de su experiencia en Nueva York.

Odio racial

En realidad, Lovecraft siempre fue racista. Pero en su juventud ese racismo no supera el que está de recibo en la clase social a la que pertenece: la vieja burguesía, protestante y puritana, de Nueva Inglaterra. En este sentido también es, por supuesto, *reaccionario*. Pone las nociones de orden y tradición por encima de las de libertad y progreso en todos los terrenos, ya se trate de la técnica de versificación o de los vestidos de las jovencitas. Lo cual no tiene nada de original o excéntrico. Simplemente, es muy *de la vieja escuela*. Le parece evidente que los protestantes anglosajones están, por naturaleza, destinados al primer puesto en el orden social; hacia las demás razas (que de todos modos conoce bien poco, y no tiene la más mínima intención de conocer), sólo siente un desprecio benévolo y lejano. Que cada cual se quede en su sitio, que se evite cualquier innovación irreflexiva, y todo irá bien.

El desprecio no es un sentimiento muy productivo, literariamente hablando; más bien incitaría a un silencio de buen tono. Pero Lovecraft se verá obligado a vivir en Nueva York; allí conocerá el odio, el asco y el miedo, mucho más fértiles. Y será en Nueva York donde sus *opiniones* racistas se transformarán en una auténtica neurosis racial. Siendo pobre, deberá vivir en los mismos barrios que esos inmigrantes «obscenos, repelentes, de pesadilla». Se codeará con ellos en la calle, en los parques públicos. En el metro lo empujarán «mulatos grasientos y burlones», «negros horribles parecidos a enormes chimpancés». Los volverá a encontrar en las colas para conseguir empleo, y comprobará, horrorizado, que su porte aristocrático y su refinada educación, teñida de «conservadurismo equilibrado», no le reportan ventaja alguna. Valores como éstos no son moneda en curso en Babilonia; es el reino de la astucia y de la fuerza bruta, de los «judíos con cara de rata» y los «monstruosos mestizos que andan dando saltitos y se contonean de modo ridículo».

Así que ya no se trata del racismo bien educado de los WASP[5], sino del odio brutal del animal que ha caído en una trampa, que se ve obligado a compartir la jaula con animales de especies diferentes y temibles. Sin embargo, su hipocresía y su buena educación aguantarán hasta el final; como escribe a su tía, «no es propio de las personas de nuestra clase hacerse notar mediante palabras o actos desconsiderados». Según el testimonio de sus allegados, cuando se cruza con representantes de otras razas, Lovecraft aprieta los dientes, palidece un poco; pero conserva la calma. Sólo da libre curso a su exasperación en sus cartas… antes de hacerlo en los relatos. Una exasperación que poco a poco se transforma en fobia. Su visión, alimentada por el odio, llega al extremo de una franca paranoia y más allá, hasta el completo desequilibrio de la mirada que anuncia los desórdenes verbales de los «grandes textos». Por ejemplo, leamos cómo cuenta a Belknap Long una visita al Lower East Side, y cómo describe a su población de inmigrantes:

Las cosas orgánicas que rondaban por esa espantosa cloaca no podrían calificarse de humanas, ni siquiera torturándose la imaginación. Eran monstruosos, nebulosos bosquejos del pitecántropo y la ameba, toscamente modelados en alguna arcilla hedionda y viscosa producto de la corrupción de la tierra. Reptaban y supuraban por las calles grasientas, entrando y saliendo por puertas y ventanas de una forma que recordaba a una invasión de gusanos, o a desagradables criaturas surgidas de las profundidades del mar. Esas cosas —o la sustancia degenerada en gelatinosa fermentación de la que estaban hechas— parecían rezumar, infiltrarse y fluir a través de las grietas abiertas de aquellas horribles casas, y pensé en una hilera de tinas ciclópeas y malsanas, llenas hasta el borde de ignominias gangrenosas, a punto de rebosar para inundar el mundo entero en un cataclismo leproso de podredumbre semilíquida.

De esta pesadilla de infección malsana no conservo el recuerdo de ningún rostro vivo. El grotesco individuo se perdía en la devastación colectiva; sólo quedaban en la retina los vagos y fantasmagóricos contornos del alma mórbida de la desintegración y de la decadencia… una máscara amarillenta que ríe burlona mientras una ácida y pegajosa bilis supura de sus ojos, orejas, nariz y boca, con un burbujeo anormal de úlceras monstruosas e increíbles…

Indiscutiblemente, es un párrafo del gran Lovecraft. ¿Qué raza pudo provocar estos excesos? Ni él mismo está muy seguro; en algún lugar habla de «italo-semitas-mongoloides». Las realidades étnicas en juego tienden a desvanecerse; en cualquier caso los aborrece a todos, y ya no está en condiciones de entrar en detalles.

Esta visión alucinada es la raíz y el origen de las descripciones de entidades de pesadilla que pueblan el ciclo de Cthulhu. Es el odio racial lo que provoca en Lovecraft ese estado de trance poético donde se supera a sí mismo en el latido rítmico y enloquecido de las frases malditas; es el odio lo que ilumina sus últimos grandes textos con un resplandor horripilante y cataclísmico. El vínculo se ve muy claramente en *El horror de Red Hook*.

A medida que se prolonga la estancia forzada de Lovecraft en Nueva York, su repulsión y su terror aumentan hasta alcanzar proporciones alarmantes. Como escribe a Belknap Long, «no se puede hablar con calma del problema mongoloide de Nueva York». Más adelante, en la misma carta, declara: «Espero que esto *acabe* en guerra; pero no antes de que nuestras mentes hayan sido completamente liberadas de las trabas humanitarias de la superstición siria que impuso Constantino. Así que mostremos nuestra fuerza física como hombres y como arios, y llevemos a cabo una deportación científica en masa a la que nadie pueda sustraerse y de la que nadie pueda regresar». En otra carta, haciendo las veces de siniestro precursor, recomienda la utilización del gas cianógeno.

El regreso a Providence no arreglará nada. Antes de su estancia en Nueva York, ni siquiera sospechaba que las criaturas extranjeras pudieran infiltrarse en las calles de ese pueblecito encantador; en cierto modo, se cruzaba con ellas sin verlas. Pero ahora, su mirada ha ganado en dolorosa agudeza; y hasta en los barrios que tanto amaba encuentra los primeros estigmas de esa «lepra»: «Saliendo de diversas aberturas y arrastrándose por los angostos senderos se ven formas imprecisas que empero pertenecen a la vida orgánica…».

Sin embargo, poco a poco, retirarse del mundo logra su efecto. Evitando cualquier contacto visual con las razas extranjeras, consigue calmarse ligeramente; y flaquea su

admiración por Hitler. Al principio lo consideraba «una fuerza elemental llamada a regenerar la cultura europea»; luego piensa que es «un payaso honesto»; y, finalmente, reconoce que «aunque sus objetivos sean fundamentalmente sanos, el absurdo extremismo de su política actual amenaza con llevar a resultados desastrosos y en contradicción con los principios de los que partía».

Al mismo tiempo, los llamamientos a la masacre son cada vez menos frecuentes. Como escribe en una carta, «o los ocultamos, o los matamos»; y poco a poco llega a pensar que es preferible la primera solución, sobre todo después de una visita al Sur, a casa del escritor Robert Barlow, donde observa, maravillado, que el mantenimiento de una estricta segregación racial puede permitir que un norteamericano blanco y culto se sienta a gusto en medio de un alto índice de población negra. Por supuesto, escribe a su tía, «en las estaciones balnearias del Sur no permiten a los negros ir a la playa. ¿Se imagina a personas sensibles bañándose al lado de una horda de grasientos chimpancés?».

A menudo se ha subestimado la importancia del odio racial en la creación de Lovecraft. Sólo Francis Lacassin ha tenido el valor de considerar el asunto con honestidad en su prefacio a las *Cartas*. Allí escribe: «La fuerza fría de los mitos de Cthulhu surge de la delectación sádica con la que Lovecraft entrega a la persecución de criaturas llegadas de las estrellas a unos seres humanos castigados por su semejanza con la chusma neoyorquina que lo había humillado». Esta observación me parece extraordinariamente profunda, aunque falsa. Lo indiscutible es que Lovecraft, como se dice de los boxeadores, «tiene el odio metido en el cuerpo». Pero hay que precisar que, en sus relatos, el papel de víctima suele desempeñarlo un profesor universitario anglosajón, culto, reservado y bien educado. De hecho, más bien un hombre como él. En cuanto a los verdugos, a los servidores de cultos innombrables, casi siempre son mestizos, mulatos, hombres de sangre sucia «de la especie más baja». En el universo de Lovecraft, la crueldad no es un refinamiento intelectual; es una pulsión bestial, que se asocia a la perfección con la más lóbrega estupidez. Y los individuos corteses, refinados, de maneras delicadas… son las víctimas ideales.

Ya vemos que la pasión central que anima su obra no es de tipo sádico sino, sobre todo, masoquista; lo que por otra parte sólo sirve para subrayar su peligrosa profundidad. Como señaló Antonin Artaud, la crueldad para con el prójimo sólo produce resultados artísticos mediocres; la crueldad hacia uno mismo es mucho más interesante.

Cierto es que HPL manifiesta una admiración ocasional por «las grandes bestias rubias y nórdicas», los «vikingos locos, asesinos de celtas», etc. Pero se trata, precisamente, de una admiración amarga; se siente muy lejos de esos personajes y nunca pensará, al contrario de Howard, en incluirlos en su obra. Al joven Belknap Long, que se burla amablemente de su admiración por «las grandes bestias rubias de presa», le contesta con admirable franqueza: «Tiene toda la razón al decir que son los

débiles quienes admiran a los fuertes. Es exactamente mi caso». Sabe muy bien que en ningún Walhalla heroico de batallas y conquistas hay lugar para él, salvo, como de costumbre, el lugar del vencido. Está impregnado hasta los tuétanos de su fracaso, de su predisposición total, innata y fundamental al fracaso. Y en su universo literario tampoco habrá otro lugar para él que el de la víctima.

Cómo podemos aprender de Howard Phillips Lovecraft a convertir nuestro espíritu en sacrificio viviente

Los héroes de Lovecraft se despojan de cualquier signo de vida, renuncian a cualquier alegría humana, se convierten en meros intelectos, espíritus puros que aspiran a una única meta: la búsqueda del conocimiento. Al final del camino les espera una espantosa revelación: desde las marismas de Louisiana a las mesetas heladas del desierto antártico, desde el corazón de Nueva York a los sombríos valles de Vermont, todo proclama *la presencia universal del Mal*.

> Y no debemos creer que el hombre sea el más antiguo o el último amo de la Tierra, ni que la proliferación corriente de vida y de sustancia sea lo único que la holla. Los Antiguos han existido, existen y existirán siempre. No en los espacios que todos conocemos, sino *entre* esos espacios. Primordiales, sin dimensiones, poderosos y serenos.
>
> El Mal, con sus múltiples rostros; instintivamente adorado por pueblos solapados y degenerados que han compuesto terribles himnos a su gloria.
>
> Yog-Sothoth es la puerta. Yog-Sothoth es la llave y el guardián de la puerta. Pasado, presente y futuro son sólo uno en Yog-Sothoth. Sabe dónde se abrieron camino en otros tiempos los Antiguos; sabe dónde se abrirán camino en los tiempos por venir. […]
>
> Su voz grita en el viento, la conciencia de su presencia hace murmurar a la tierra. Doblegan el bosque, aplastan la ciudad; y sin embargo, ni el bosque ni la ciudad ven la mano que los golpea. En los desiertos helados los conoció Kadath, ¿y qué hombre llegó jamás a conocer a Kadath? […]
>
> Los conoceréis como inmunda abominación. Su mano aprieta la garganta, y no los veis; y su morada es una con vuestro bien protegido umbral. Yog-Sothoth es la llave de la puerta en la cual se encuentran las esferas. El hombre reina ahora donde antaño reinaron ellos; ellos reinarán pronto donde el hombre reina ahora. Tras el verano, llega el invierno; tras el invierno, llega la primavera. Ellos esperan con paciencia sobrecogedora, omnipotentes, porque reinarán nuevamente aquí abajo.

Esta magnífica invocación requiere varias observaciones. En primer lugar, que Lovecraft era un poeta; forma parte de esos escritores que *empezaron por la poesía*. La primera virtud que demuestra es la oscilación armónica de las frases; el resto sólo llega después, y a costa de muchísimo esfuerzo.

Después, hay que decir que esas estrofas a la omnipotencia del Mal tienen un eco desagradablemente familiar. En conjunto, la mitología de Lovecraft es muy original; pero a veces se presenta como una horrible inversión de la temática cristiana. Un problema que se nota especialmente en *El horror de Dunwich*, donde una campesina analfabeta, sin haber conocido hombre alguno, da a luz a una criatura monstruosa, dotada de poderes sobrehumanos. Esta encarnación al revés acaba con una repugnante parodia de la Pasión, en la que la criatura, sacrificada en la cima de una montaña que domina Dunwich, lanza una llamada desesperada: «Padre, padre… ¡YOGSOTHOTH!», fiel eco del «*¡Eloi, Eloi, lamma sabachtani!*». Aquí, Lovecraft recurre a una fuente fantástica muy antigua: el Mal nacido de una unión carnal contra natura. Esta idea se integra a la perfección en su obsesivo racismo; para él, como para todos los racistas, el horror absoluto, más aún que las otras razas, es el mestizaje. Utilizando a la vez sus conocimientos de genética y su familiaridad con los textos

sagrados, construye una síntesis explosiva, de un poder de abyección inaudito. A ese Cristo, nuevo Adán venido a regenerar a la humanidad por amor, Lovecraft opone el «negro» venido a regenerar a la humanidad mediante la bestialidad y el vicio. Pues la hora del gran Cthulhu se acerca. Y la época de su advenimiento será fácil de reconocer: «En ese momento, los hombres se habrán vuelto semejantes a los Antiguos: libres, salvajes, más allá del bien y del mal, rechazando cualquier ley moral, matándose entre sí con grandes alaridos en el transcurso de jubilosos desenfrenos. Los Antiguos, liberados, les enseñarán nuevas maneras de aullar, de matar, de descarriarse; y toda la tierra flameará en un holocausto de éxtasis desenfrenado. Mientras tanto, el culto, mediante los ritos apropiados, debe mantener vivo el recuerdo de las costumbres de antaño, y presagiar su retorno». Este texto no es sino una aterradora paráfrasis de San Pablo.

Aquí nos acercamos a lo más recóndito del racismo de Lovecraft, que se designa a sí mismo como víctima y ha elegido a sus verdugos. No tiene la menor duda a este respecto; los «seres humanos sensibles» serán vencidos por los «grasientos chimpancés»; serán triturados, torturados y devorados; sus cuerpos serán despedazados en ritos innobles, al son obsesivo de tamboriles extáticos. El barniz de la civilización empieza a agrietarse; las fuerzas del Mal esperan «con paciencia sobrecogedora, omnipotentes», pues reinarán nuevamente aquí abajo.

Debajo de la meditación sobre la decadencia de las culturas, que sólo es una justificación intelectual superpuesta, está el miedo. El miedo viene de lejos; el asco procede de él; provoca la indignación y el odio.

Vestidos con ropas rígidas y un poco tristes, acostumbrados a refrenar la expresión de sus emociones y sus deseos, los protestantes puritanos de Nueva Inglaterra pueden hacer olvidar en ocasiones su origen animal. Por eso Lovecraft aceptará su compañía, aunque a dosis moderadas. Su misma insignificancia le tranquiliza. Pero, en presencia de los «negros», se apodera de él una reacción nerviosa incontrolable. Su vitalidad, su aparente ausencia de complejos y de inhibiciones le aterrorizan y le repugnan. Bailan en las calles, escuchan músicas rítmicas… Hablan a gritos. Ríen en público. La vida parece divertirles; cosa bastante inquietante. Porque la vida es el mal.

Contra el mundo, contra la vida

Hoy, más que nunca, Lovecraft sería un inadaptado y un recluso. Nacido en 1890, a sus contemporáneos ya les parecía, en sus años de juventud, un reaccionario pasado de moda. No es difícil adivinar lo que pensaría de la sociedad de nuestra época. Tras su muerte, la sociedad no ha dejado de evolucionar en un sentido que le incitaría a aborrecerla todavía más. La mecanización y la modernización han destruido ineluctablemente ese modo de vida al que se aferraba con toda su alma (por otra parte, nunca se hizo la menor ilusión sobre las posibilidades humanas de controlar los acontecimientos; como escribe en una carta, «todo en el mundo moderno es la consecuencia absoluta y directa del descubrimiento de las aplicaciones a gran escala del vapor y de la energía eléctrica»). Los ideales de libertad y de democracia, que detestaba, se han difundido por todo el planeta. La idea de progreso se ha convertido en un credo indiscutible, casi inconsciente, que no tendría más remedio que indignar a un hombre que declaraba: «Lo que aborrecemos es simplemente el *cambio* en sí». El capitalismo liberal ha extendido su influencia sobre las conciencias; a la par que él, han llegado el mercantilismo, la publicidad, el culto absurdo y socarrón a la eficacia económica, el apetito exclusivo e inmoderado por las riquezas materiales. Peor aún: el liberalismo se ha propagado del ámbito económico al ámbito sexual. Todas las ficciones sentimentales se han hecho añicos. La pureza, la castidad, la fidelidad, la decencia se han convertido en estigmas ridículos. Actualmente, el valor de un ser humano se mide por su eficacia económica y su potencial erótico: es decir, justamente las dos cosas que Lovecraft más detestaba.

Los escritores de literatura fantástica son, por regla general, reaccionarios, por la sencilla razón de que son especial, podríamos decir *profesionalmente* conscientes de la existencia del Mal. Resulta bastante curioso que, de entre los discípulos de Lovecraft, ninguno haya sentido el impacto de este simple hecho: que la evolución del mundo moderno ha conseguido que las fobias lovecraftianas estén todavía más presentes, todavía más *vivas*.

Señalemos como excepción el caso de Robert Bloch, uno de sus corresponsales más jóvenes (en sus primeras cartas a Lovecraft, tenía quince años), que firma sus mejores relatos cuando se permite dar rienda suelta a su odio hacia el mundo moderno, la juventud, las mujeres liberadas, el rock, etc. El jazz ya es para él una obscenidad decadente; en cuanto al rock, Bloch lo interpreta como el retorno del salvajismo más simiesco, fomentado por la amoralidad hipócrita de los intelectuales progresistas. En *Sweet Sixteen*, un grupo de Hell’s Angels, simplemente descritos al principio como gamberros ultraviolentos, acaba dedicándose a ritos sacrificiales con la hija de un antropólogo. Rock, cerveza y crueldad. Está perfectamente logrado y justificado, es perfectamente coherente. Pero tales tentativas de introducir lo

demoníaco en un marco moderno siguen siendo excepcionales. Y Robert Bloch, con su escritura realista y la atención que presta a la situación social de sus personajes, se ha apartado muy claramente de la influencia de HPL: de los escritores más directamente ligados al movimiento lovecraftiano, ninguno ha recogido las fobias raciales y reaccionarias del maestro.

Cierto que se trata de un camino peligroso, y que la salida que ofrece es muy angosta. No es tan sólo cuestión de censura y procesos judiciales. Los escritores fantásticos intuyen, probablemente, que la hostilidad a cualquier forma de libertad termina engendrando la hostilidad a la vida. Lovecraft lo intuye tan bien como ellos, pero no se queda a medio camino; es un extremista. Que el mundo sea maligno, intrínseca, esencialmente maligno, es una conclusión que no le molesta en absoluto; y éste es el sentido de su admiración por los puritanos: lo que lo maravilla de ellos es que «odiaban la vida y consideraban una banalidad decir que merece la pena vivirse». Atravesaremos este valle de lágrimas que separa la infancia de la muerte; pero tendremos que conservarnos puros. HPL no comparte en absoluto las esperanzas de los puritanos, pero comparte su rechazo. Detallará su punto de vista en una carta a Belknap Long (escrita, además, pocos días antes de su matrimonio):

> En cuanto a las inhibiciones puritanas, las admiro un poco más todos los días. Son intentos de hacer de la vida una obra de arte —para dar forma a un modelo de belleza en esta pocilga que es la existencia animal— y de ahí surge un odio por la vida que marca el alma más profunda y más sensible. Estoy tan cansado de oír a unos asnos superficiales despotricar contra el puritanismo que creo que me voy a hacer puritano. Un intelectual puritano es un idiota —casi tanto como un antipuritano—, pero un puritano es, en su forma de comportarse en la vida, la única clase de hombre que uno puede respetar honestamente. No siento ni respeto ni consideración alguna por los hombres que no viven en la abstinencia y la pureza.

Hacia el fin de sus días llegará a expresar pesadumbre, a veces conmovedora, ante la soledad y el fracaso de su existencia. Pero esta pena seguirá siendo, por así decir, *teórica*. Recuerda con claridad las diferentes etapas de su vida (el fin de la adolescencia, el breve y decisivo interludio del matrimonio) en las que podría haber tomado el camino de lo que llaman felicidad. Pero sabe que probablemente no estaba en condiciones de conducirse de otra manera. Y finalmente considera, como Schopenhauer, que tampoco «se las ha arreglado tan mal».

Acogerá la muerte con valentía. Enfermo de un cáncer de intestino que se ha extendido al conjunto del tronco, ingresa el 10 de marzo de 1937 en el Jane Brown Memorial Hospital. Se comportará como un enfermo ejemplar, educado, afable, de un estoicismo y una cortesía que impresionarán a sus enfermeras, a pesar de sus terribles dolores (afortunadamente, atenuados por la morfina). Cumplirá con las formalidades de la agonía con resignación, por no decir con una secreta satisfacción. La vida que escapa de su envoltura carnal es para él una vieja enemiga; él la ha denigrado, ha luchado contra ella; no tendrá una sola palabra de arrepentimiento. Y fallece, sin más incidentes, el 15 de marzo de 1937.

Como dicen los biógrafos, «una vez muerto Lovecraft, nació su obra». Y así es; empezamos a otorgarle su verdadero lugar, igual o superior al de Edgar Poe; en cualquier caso, decididamente único. Lovecraft tuvo a veces la sensación, ante el repetido fracaso de su producción literaria, de que a fin de cuentas el sacrificio de su vida había sido inútil. Hoy podemos juzgarlo de otro modo; nosotros, para quienes él ha llegado a ser un iniciador esencial a un universo *diferente*, situado mucho más allá de los límites de la experiencia humana, y no obstante de un impacto emocional terriblemente preciso.

Este hombre que no consiguió vivir consiguió, finalmente, escribir. Le costó lo suyo. Le llevó años. Nueva York lo ayudó. Él, que era tan amable, tan cortés, descubrió allí el odio. De regreso en Providence escribió relatos magníficos, vibrantes como un conjuro, precisos como una disección. La estructura dramática de los «grandes textos» es de una riqueza impresionante; los recursos narrativos son hábiles, nuevos, audaces; pero tal vez nada de todo eso bastaría si no intuyésemos, en mitad del conjunto, la presión de una fuerza interior devoradora.

Toda gran pasión, ya se trate de amor o de odio, termina produciendo una obra auténtica. Podemos lamentarlo, pero hay que reconocerlo: Lovecraft se sitúa más bien del lado del odio; del odio y del miedo. El universo, que intelectualmente él concibe como indiferente, se vuelve estéticamente hostil. Su propia existencia, que podría haber sido tan sólo una serie de triviales desengaños, se convierte en una operación quirúrgica y una celebración invertida, especular.

Su obra de madurez siguió siendo fiel a la postración física de su juventud, transfigurándola. Ahí radica el secreto profundo del genio de Lovecraft, ahí nace el límpido manantial de su poesía: logró transformar su asco por la vida en una hostilidad *activa*.

Ofrecer una alternativa a la vida en todas sus facetas, constituir una oposición permanente, un recurso permanente a la vida: tal es la misión más elevada del poeta en esta tierra. Howard Phillips Lovecraft cumplió esta misión.

Breve bibliografía en francés

(clasificada por orden de preferencia).

I. Obras de Lovecraft

1. *Dans l'abîme du temps* y *La Couleur tombée du ciel* (Denoël, Présence du Futur, oj'ai Lu). Los «grandes textos».
2. *Dagon* (J'ai Lu o Belfond). Algunos relatos del nivel de los «grandes textos», otros francamente fallidos. Prodigiosa variedad de decorados y de épocas. Una recopilación ecléctica, extraña, a fin de cuentas muy lograda.
3. *Fungí de Yuggoth et autres poèmes fantastiques* (Néo, agotado). Los poemas de Lovecraft son de una belleza sorprendente, pero cualquier musicalidad desaparece en la traducción. Por suerte, la edición es bilingüe.
4. *Par-delà le mur du sommeil* y *Je suis d'ailleurs* (Denoël, Présence du Futur, oj'ai Lu). Selección de relatos de calidad.

II. En torno a Howard Phillips Lovecraft

1. *Le Necronomicon*, obra colectiva (J'ai Lu o Belfond). Este librito intenta sembrar la confusión en las mentes… y lo consigue. ¿Era HPL un iniciado *de verdad*? Una obra bastante singular.
2. *H. P. Lovecraft, Lettres 1* (Christian Bourgois). Selección de cartas de la primera mitad de la vida de Lovecraft (hasta 1926). Interesante y conmovedor. Bello prefacio de Francis Lacassin.
3. *H. P. Lovecraft, le roman d'une vie*, Lyon Sprague de Camp (Néo, agotado). El autor carece de auténtica simpatía por Lovecraft, pero hace muy bien su trabajo. Todas las cualidades de la biografía norteamericana.

Existe una selección muy completa (obras de Lovecraft, continuadores del mito de Cthulhu) en la colección Bouquins (3 volúmenes) de Robert Laffont.

Bibliografía

Los mitos de Cthulhu, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, n.º 194.
«Días de ocio en el país del Yann». (Lord Dunsany).
«Un habitante de Carcosa». (Ambrose Bierce).
«El signo amarillo». (Robert W. Chambers).
«Vinum Sabbati». (Arthur Machen).
«El Wendigo». (Algernon Blackwood).
«La maldición que cayó sobre Sarnath». (H. P. Lovecraft).
«El ceremonial». (H. P. Lovecraft).
«Los Perros de Tíndalos». (Frank Belknap Long).
«La sombra sobre Innsmouth». (H. P. Lovecraft).
«La piedra negra». (Robert E. Howard).
«Estirpe de la cripta». (Clark Ashton Smith).
«En la noche de los tiempos». (H. P. Lovecraft).
«Reliquia de un mundo olvidado». (Hazel Heald).
«Las ratas del cementerio». (Henry Kuttner).
«El vampiro estelar». (Robert Bloch).
«El Morador de las Tinieblas». (H. P. Lovecraft).
«La Hoya de las Brujas». (H. P. Lovecraft y A. Derleth).
«El Sello de R’lyeh». (August Derleth).
«La sombra que que huyó del chapitel». (Robert Bloch).
«La iglesia de High Street». (J. Ramsey Campbell).
«Con la técnica de Lovecraft». (Juan Perucho).

Viajes al otro mundo (Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter), Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, n.º 306.
«La declaración de Randolph Carter». (H. P. Lovecraft).
«La llave de plata». (H. P. Lovecraft).
«A través de las puertas de la llave de plata». (E. Hoffmann Price y H. P. Lovecraft).
«En busca de la ciudad del sol poniente». (H. P. Lovecraft).
«Testimonio». (Thomas Owen).

La habitación cerrada y otros cuentos de terror, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, n.º 609.
«El superviviente». (H. P. Lovecraft y August Derleth).
«El día de Nahum Wentworth». (H. P. Lovecraft y August Derleth).
«El legado Peabody». (H. P. Lovecraft y August Derleth).
«La ventana en la buhardilla». (H. P. Lovecraft y August Derleth).
«El antepasado». (H. P. Lovecraft y August Derleth).

«La sombra fuera del Espacio». (H. P. Lovecraft y August Derleth).
«La lámpara de Alhazred». (H. P. Lovecraft y August Derleth).
«El pescador del Cabo del Halcón». (H. P. Lovecraft y August Derleth).
«La Hermandad Negra». (H. P. Lovecraft y August Derleth).
«La habitación cerrada». (H. P. Lovecraft y August Derleth).

El caso de Charles Dexter Ward, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, n.º 721.
«El caso de Charles Dexter Ward». (H. P. Lovecraft).

El horror de Dunwich, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, n.º 772.
«El horror de Dunwich». (H. P. Lovecraft).
«El modelo de Pickman». (H. P. Lovecraft).
«El susurrador en la oscuridad». (H. P. Lovecraft).
«El extraño». (H. P. Lovecraft).

En la cripta, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, n.º 786.
«En la crip ta». (H. P. Lovecraft).
«Las ratas de las paredes». (H. P. Lovecraft).
«El color surgido del espacio». (H. P. Lovecraft).
«La música de Erich Zann». (H. P. Lovecraft).
«El grabado en la casa». (H. P. Lovecraft).
«La llamada de Cthulhu». (H. P. Lovecraft).
«Aire frío». (H. P. Lovecraft).
«El ser en el umbral». (H. P. Lovecraft).
«El Terrible Anciano». (H. P. Lovecraft).

Los que vigilan desde el tiempo y otros cuentos, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, n.º 807.
«El que acecha en el umbral». (H. P. Lovecraft y August Derleth).
«La sombra del desván». (H. P. Lovecraft y August Derleth).
«Arcilla de Innsmouth». (H. P. Lovecraft y August Derleth).
«Los que vigilan desde el tiempo». (H. P. Lovecraft y August Derleth).

En las montañas de la locura y otros relatos, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, n.º 843.
«En las montañas de la locura». (H. P. Lovecraft).
«La casa maldita». (H. P. Lovecraft).
«Los sueños de la casa de la bruja». (H. P. Lovecraft).

Dagón y otros cuentos macabros, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, n.º 891.
«Dagón». (H. P. Lovecraft).
«La tumba». (H. P. Lovecraft).

«Polaris». (H. P. Lovecraft).
«Más allá del muro del sueño». (H. P. Lovecraft).
«La nave blanca». (H. P. Lovecraft).
«Arthur Jermyn». (H. P. Lovecraft).
«Los gatos de Ulthar». (H. P. Lovecraft).
«Celephais». (H. P. Lovecraft).
«Del más allá». (H. P. Lovecraft).
«El templo». (H. P. Lovecraft).
«El árbol». (H. P. Lovecraft).
«El pantano de la Luna». (H. P. Lovecraft).
«La ciudad sin nombre». (H. P. Lovecraft).
«Los otros dioses». (H. P. Lovecraft).
«La búsqueda de Iranon». (H. P. Lovecraft).
«Herbert West: reanimador». (H. P. Lovecraft).
«El sabueso». (H. P. Lovecraft).
«Hipnos». (H. P. Lovecraft).
«El horror oculto». (H. P. Lovecraft).
«Lo innombrable». (H. P. Lovecraft).

El clérigo malvado y otros relatos, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, n.º 963.
«El clérigo malvado». (H. P. Lovecraft).
«Encerrado con los faraones». (H. P. Lovecraft).
«El alquimista». (H. P. Lovecraft).
«La poesía y los dioses». (H. P. Lovecraft).
«La Calle». (H. P. Lovecraft).
«La transición de Juan Romero». (H. P. Lovecraft).
«Cuatro fragmentos [Azathoth, El descendiente, El libro y El ser bajo la luz de la luna]». (H. P. Lovecraft).

El horror en la literatura, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, n.º 1002.
«El horror en la literatura». (H. P. Lovecraft).

El museo de los horrores, Edaf, Colección Ícaro, n.º 25.
«La Pradera Verde». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Winifred Virginia Jackson).
«El caos reptante». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Winifred Virginia Jackson).
«El horror de Martin's Beach». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Sonia H. Greene).
«El devorador de fantasmas». (Colaboración de H. P. Lovecraft con C. M. Eddy, Jr).

«Los amados muertos». (Colaboración de H. P. Lovecraft con C. M. Eddy, Jr).

«Sordo, mudo y ciego». (Colaboración de H. P. Lovecraft con C. M. Eddy, Jr).

«La última prueba». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Adolphe de Castro).

«El verdugo eléctrico». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Adolphe de Castro).

«La maldición de Yig». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Zealia Bishop).

«El túmulo». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Zealia Bishop).

«El lazo de medusa». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Zealia Bishop).

«El hombre de piedra». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Hazel Heald).

«Horror en el museo». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Hazel Heald).

«Muerte alada». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Hazel Heald).

«El horror en el cementerio». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Hazel Heald).

«El diario de Alonzo Typer». (Colaboración de H. P. Lovecraft con William Lumley).

«Hasta en los mares». (Colaboración de H. P. Lovecraft con R. H. Barlow).

La noche del océano y otros escritos inéditos, Edaf, Ícaro.

«La noche del océano». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Robert H. Barlow).

«Cenizas». (Colaboración de H. P. Lovecraft con C. M. Eddy, Jr).

«La trampa». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Henry S. Whitehead).

«El árbol en la colina». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Duane W. Rimel).

«La exhumación». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Duane W. Rimel).

«El libro negro de Alsophocus». (Martin S. Warnes, continuación de «El libro» de Lovecraft).

«La hechicería de Aphlar». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Duane W. Rimel).

«La antigua raza». (Carta escrita por H. P. Lovecraft a Donald Wandrei).

«La batalla que dio fin al siglo». (Colaboración de H. P. Lovecraft con Robert H. Barlow).

«Historia del *Necronomicón*» (H. P. Lovecraft).

«Selección de poemas de H. P. Lovecraft».

«Notas sobre los escritos de Literatura Fantástica». (H. P. Lovecraft).

Hongos de Yuggoth y otros poemas fantásticos, Valdemar, El Club Diógenes, n.º 11.

«Hongos de Yuggoth y otros poemas fantásticos». (H. P. Lovecraft).

Lovecraft. Una biografía, Valdemar, Avatares, n.º 3.

«Lovecraft. Una biografía». (L. Sprague de Camp).

El legado de Lovecraft, Martínez Roca, Gran Super Terror.

«Un secreto del corazón». (Mort Castle).

«El otro hombre». (Ray Garton).

«Will». (Graham Masterton).
«El Gran “C”». (Brian Lumley).
«Feo». (Gary Brandner).
«La hoja y la zarpa». (Hugh B. Cave).
«El guardián del alma». (Joseph A. Citro).
«Los papeles de Helmut Hecker». (Chet Williamson).
«Merifilia». (Brian McNaughton).
«El Señor de la Tierra». (Gene Wolfe).
«H. P. L.» (Gahan Wilson).
«El orden de las cosas desconocidas». (Ed Gorman).
«Los páramos». (F. Paul Wilson).



Michel Thomas (Saint-Pierre, isla de La Reunión, departamento de ultramar de Francia, 26 de febrero de 1958), conocido como MICHEL HOUELLEBECQ, es un poeta, novelista y ensayista francés.

Sus novelas *Las partículas elementales* y *Plataforma* se convirtieron en hitos de la nueva narrativa francesa de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Ambas le otorgaron cierta consideración literaria pero también dieron lugar al llamado «fenómeno Houellebecq», que provocó numerosos y apasionados debates en la prensa internacional.

Notas

[1] Era una época bastante difícil. La situación ha cambiado por completo gracias a la publicación, bajo la dirección de Francis Lacassin, de los tres volúmenes de Lovecraft en la colección Bouquins (Robert Laffont). <<

[2] Publicados en francés por J’ai Lu, con una foto en medallón de Lovecraft muy bonita que se ha convertido en una imagen clásica. <<

[3] Estos ocho textos, los primeros publicados en Francia, constituyen el sumario de los números 4 y 5 de la colección Présence du Futur, el principio de una leyenda. <<

[4] En inglés, crisol. *(N. de la T.)*. <<

[5] White Anglo-Saxon Protestant: *blanco, anglosajón y protestante*. (N. de la T.). <<